કાવ્યમાં શબ્દ

સાહિત્યનાં કેટલાંક ઘટક તત્ત્વો ને
પાસાંનો સ્વરૂપવિચાર કરતા લેખો

હરિવલ્લભ ભાયાણી

વિરાટ ગ્રંથાવલિ

પુસ્તક ૨૧૩ મું

લેખકની અન્ય કૃતિઓ

સંપાદન : સંશોધન : અધ્યયન

પ્રાકૃત-અપભ્રંશ વિષયક

૧ સંદેશરાસક (મુનિ જિનવિજયજી સાથે) ૧૯૪૫
૨ પઉમસિરિચરિઉ—ધાહિલકૃત (મધુસૂદન મોદી સાથે) ૧૯૪૮
૩-૫ પઉમચરિઉ—સ્વયંભૂકૃત (ભાગ ૧, ૨, ૩) ૧૯૫૩,૧૯૬૧
૬ અપભ્રંશ વ્યાકરણ ૧૯૬૦
૭ Studies in Hemacandra's Desinamamala ૧૯૬૬

પ્રાચીન ગુજરાતી વિષયક

૮ મદનમોહના—શામળકૃત ૧૯૫૫
૯ ત્રણ પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યો (રેવંતગિરિરાસુ, નેમિનાથચતુષ્પદિકા, સ્થૂલિભદ્રફાગુ) ૧૯૫૫
૧૦ રુસ્તમનો સલોકો—શામળકૃત ૧૯૫૬
૧૧ સિંહાસનબત્રીશી (૧૮ થી ૨૨)—શામળકૃત ૧૯૬૦
૧૨ દશમસ્કંધ–પ્રેમાનંદ કૃત (ઉમાશંકર જોશી સાથે) (ભાગ ૧) ૧૯૬૬

ગુજરાતી ભાષા વિષયક

૧૩ વાગ્વ્યાપાર ૧૯૫૪
૧૪ સુબોધ વ્યાકરણ (અ. ભ. યાજ્ઞિક સાથે) ૧૯૫૫
૧૫ શબ્દકથા ૧૯૬૩
૧૬ અનુશીલનો ૧૯૬૫

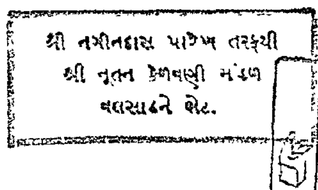
પ્રાચીન સાહિત્ય અને લોકકથા વિષયક

૧૭ શોધ અને સ્વાધ્યાય ૧૯૬૫

અનુવાદ : ભાવાનુવાદ : રૂપાંતર

૧૮ જાતકકથાઓ ૧૯૫૬
૧૯ આધુનિક વિજ્ઞાન અને આજનો મનુષ્ય ૧૯૫૭
૨૦ પ્રપા (પ્રાચીન મુક્તકસંચય) મુદ્રણાધીન

૧૦-૧૧-૬૮



કાવ્યમાં શબ્દ

ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી

આર. આર. શેઠની કંપની
મુંબઈ–૨ ● અમદાવાદ–૧

◀ પ્રકાશક ▶

ભગતભાઈ ભુરાલાલ શેઠ
આર. આર. શેઠની કંપની
મુંબઈ–૨ ▲ અમદાવાદ–૧

◀ આવૃત્તિ ▶

પ્રથમ આવૃત્તિ
સપ્ટેમ્બર : ૧૯૬૮

◀ પ્રત ▶

૧૧૫૦

◀ મૂલ્ય ▶

રૂ. ૬–૫૦

◀ મુદ્રક ▶

જુગલદાસ સી. મહેતા
શ્રી પ્રવીણ પ્રિન્ટરી
સોનગઢ (સૌરાષ્ટ્ર)

પ્રાસ્તાવિક

સાહિત્યની સૈદ્ધાંતિક વિચારણામાં અત્યારે આપણે ત્યાં સ્થગિતતા અને સાર્વત્રિક ગૂંચવાડો સતત અનુભવાય છે. આ વિષયમાં ખાસ કરીને બે દોષો આપણને પીડતા રહ્યા છે: પૂર્વપશ્ચિમનું દ્વંદ્વ, અને અહીંતહીં તેમ જ ભૂતવર્તમાનમાં જેમણે જેમણે સાહિત્ય વિશે કાંઈક સાંભળવા જેવું કહ્યું છે તે બધાએ એકનું એક જ કહ્યું છે (અને એ મને સાહિત્ય વિશે જે લાગે છે લગભગ તે જ છે) એમ સમજવાસમજાવવાની પ્રબળ વૃત્તિ. આવું 'સભી ભૂમિ ગોપાલ કી'નું વલણ મૂળભૂત તાત્ત્વિક ભેદોને જોવાની દૃષ્ટિને ઝાંખી કરે કે હરી પણ લે. વધુમાં વિવેચન ઘણે અંશે તો અંગત છાપના એકમાત્ર પાયા પર ઊભું કરવાનું વલણ હોવાને લીધે, તે સાહિત્યકૃતિની કે સાહિત્યપદાર્થની ઉપર પ્રકાશ પાડવાને બદલે, તેના વિશે વાત કરનારની ઉપર જ પ્રકાશ પાડવાનું કાર્ય કરતું લાગ્યા કરે છે.

આ પરિસ્થિતિના એક સૂચક લક્ષણ તરીકે ચાલુ સાહિત્યવિચાર અને વિવેચનમાં પાયાની સંજ્ઞાઓ જે રીતે યોજાય છે તે પ્રત્યે આંગળી ચીંધી શકાય. સાહિત્ય, કાવ્ય, રસ, ધ્વનિ, વ્યંજના, અલંકાર, પાત્ર, મહાકાવ્ય, પ્રતિભા વગેરે પહેલાંની સંજ્ઞાઓને; 'ફૉર્મ', 'કન્ટેન્ટ', 'ઇમેજ', 'સિમ્બોલ', 'એપિક', 'સરરિયલ', 'એબ્સર્ડ', 'જનર', 'એન્ટીનોવેલ' વગેરે પશ્ચિમની સંજ્ઞાઓને; અને અનુભૂતિ, સંવેદન, કલ્પના, ઊર્મિ, વિચાર, અર્થ, સ્વરૂપ, આકૃતિ, અભિવ્યક્તિ, પ્રત્યાયન, પ્રેરણા, અસ્તિત્વવાદ વગેરે નવીન આધુનિક સંજ્ઞાઓને શિથિલ, ધૂંધળા કે અસ્પષ્ટ અર્થમાં, કોઈક તિલસ્માતી શબ્દોની જેમ, કે કોઈને આંજવા માટે, કેટલા બધા લોકો વાપરે છે! આ અપક્વતામાંથી આપણે છૂટવું જોઈએ. સાહિત્ય વિશેની વાત એક બીજાને સમજી શકીએ એ રીતે કરવી હોય તો તે માટે આપણે જે પાયાના શબ્દો વાપરીએ તે અંગે આપણી પાસે, તેમ જ આપણા લખાણમાં, શક્ય તેટલી સ્પષ્ટતા અને ચોકસાઈ હોય એ પહેલી શરત છે.

કાંઈક આવી સમજ સાથે અવારનવાર પ્રસંગવશ જે થોડુંક વ્યાખ્યાન કે લેખ રૂપે તૈયાર કરવાનું છેલ્લાં ચારપાંચ વરસમાં થયું તે જરૂરી ફેરફાર સાથે અહીં સંગૃહીત કર્યું છે. શબ્દ, અર્થ, છંદ, લય, પરંપરિત, સર્જન, સાહિત્યસ્વરૂપ, ફૉર્મ, ઇમેયુજ વગેરેના સ્વરૂપ કે કાર્યને લક્ષમાં રાખીને તેમનો ખ્યાલ વર્તમાન સંદર્ભમાં કાંઈક વધુ સ્પષ્ટ અને ચોક્કસ કરવાની દિશામાં, અથવા બીજું કાંઈ નહીં તો તેમને લગતી અવિશદતા કે ગૂંચવાડો કાંઈક ઓછો કરવાની દિશામાં આ પ્રાથમિક પ્રયાસો તરીકે લેવાના છે.

અત્યારની પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસા અને કલામીમાંસા અત્યંત ચેતનવંતી, પ્રબળ અને સૂક્ષ્મદર્શી છે. પ્રસ્તુત સંગ્રહના લેખો તેમનાથી સ્થળે સ્થળે પ્રેરિત અને પ્રભાવિત હોવાનું ઉઘાડું છે. ઉપરાંત ઘણે સ્થળે પરિશિષ્ટોના રૂપમાં મૂળના સીધા જ અનુવાદખંડો, તેમ જ આધારભૂત સંદર્ભગ્રંથો, લેખો વગેરેના ઉલ્લેખો આપ્યા છે, અને તેમાં તે તે પ્રશ્નની વધુ ચર્ચાવિચારણામાં રસ ધરાવનારને ઉપયોગી સાધન સામગ્રીની થોડીક જાણ કરવાની પણ નેમ છે.

કહેવાયું છે કે સાહિત્યના મૂલ્યાંકનના સિદ્ધાંતો સામસામા ધ્રુવ તરફ આઘાતપ્રત્યાઘાતથી ખેંચાતા રહે છે: એક સમયગાળામાં પરલક્ષિતાને અને કૃતિના ગુણધર્મોને કેન્દ્રવર્તી ગણવામાં આવે, તો પછીના સમયગાળામાં, તેના પ્રત્યાઘાત રૂપે, ભાવકના આત્મલક્ષી આસ્વાદ ઉપર ભાર મૂકવાનું વલણ ઉદ્ભવે. હાલનું પાશ્ચાત્ય વલણ કૃતિને પ્રાધાન્ય આપવાનું છે, અને તેથી સાહિત્યિક વિશ્લેષણનું ઘણું ગૌરવ કરાય છે. આનંદવિભોર ભાવક (rapt soul) તરીકે નહીં, પણ ગુપ્તલિપિના સ્ફોટકર્તા (crypt analyst) તરીકે સાહિત્યની વાત કરનાર વધુ ને વધુ ધ્યાનપાત્ર બની રહ્યો છે.

જ્યાં વિશ્લેષણનું ગૌરવ થાય, ત્યાં પદ્ધતિનું મહત્ત્વ વધે. આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનને ચોક્કસ વિશ્લેષણપદ્ધતિઓના ઉપયોગથી ભાષાના સ્વરૂપના કેટલાંક પાસાંને સમજવામાં જે અસાધારણ સફળતા મળી

છે, તેથી તેવી પદ્ધતિઓ તરફ સાહિત્યવિચાર પણ વળ્યો છે. સાહિત્ય પણ ગમે તેમ તોય એક વિશિષ્ટ પ્રકારની ભાષા છે. વાણી અને વિશ્વ (word and world) વચ્ચેના સંબંધનો કે વાક્ અને વાક્-ગોચર (discourse and the universe of discourse) વચ્ચેના સંબંધનો જેમ એક પ્રકાર આપણને સામાન્ય વ્યવહારમાં મળે છે, તેમ તેનો અન્ય પ્રકાર સાહિત્યમાં મળે છે. એટલે ભાષાના અભ્યાસને વિશાળ અર્થમાં લેતાં, સાહિત્યના અભ્યાસને પણ તેમાં સમાવી શકાય. આથી યાંકોબ્સન જેવા પ્રથમ કોટિના ભાષાવિજ્ઞાની કાવ્યમીમાંસાનો ભાષાવિજ્ઞાનમાં જ, તેની એક શાખા તરીકે, સમાવેશ કરવાના મતના છે. તેમના કહેવા પ્રમાણે આધુનિક સમયમાં જે ભાષાવિજ્ઞાની કાવ્યભાષા માટે જાગૃત કર્ણેંદ્રિય ધરાવતો ન હોય, અને જે સાહિત્યવિવેચક ભાષાના પ્રશ્નો તથા અભ્યાસપદ્ધતિઓથી વિમુખ હોય તે બંનેને કાળગ્રસ્ત ઘટનાઓ જેવા સમજવા. ૧૯૬૨માં ભરાયેલી નવમી આંતરરાષ્ટ્રીય ભાષાવિજ્ઞાનીઓની પરિષદમાં પહેલી જ વાર શૈલીવિજ્ઞાન અને કાવ્યશાસ્ત્રનો પણ એક અલગ વિભાગ રાખવાનું જરૂરી લાગ્યું એ આ સંબંધમાં ઘણું સૂચક છે. છતાં એક વાત ઉઘાડી છે કે સાહિત્યવિચારમાં પાયાનો ભાગ ભજવવા માટે ભાષા વિજ્ઞાને અર્થસંબંધો અને સંદર્ભોનો પણ પોતાના ક્ષેત્રમાં સમાવેશ કરવાનો રહેશે.

આમ તે 'આધારપાત્ર વિવેચન મોટે ભાગે વિશ્લેષણ જ હોય છે. પણ વિશ્લેષણનાયે બે પ્રકાર છે. કૃતિની ભાષા અને શૈલીનું પદ્ધતિસરનું વિશ્લેષણ એ સીમિત પ્રકારનું વિશ્લેષણ છે, જ્યારે સમગ્રપણે થતું અર્થઘટન અને મૂલ્યાંકન એ વ્યાપક પ્રકારનું છે.' પહેલો પ્રકાર બીજા પ્રકારને ઘણો જ સમર્થક અને ઉપકારક બની શકે.

પણ વિશ્લેષણ ઉપર વિશેષ ભાર દેવા જતાં મૂલ્યાત્મકતાનો છેદ જ ન ઊડી જાય તેની ખાસ સાવચેતી રાખવાની છે. વેલેક કહે છે તેમ સાહિત્યનું શાસ્ત્રીય અધ્યયન એટલે મૂલ્ય ધરાવતી અને મૂલ્યમય હોય તેની રચનાઓ, ધોરણો અને પ્રક્રિયાઓનું વ્યવસ્થિત અધ્યયન.

અને આ અધ્યયનના સ્વરૂપને કોઈકે 'સમજનું વર્તુળ' (the circle of understanding) એવે નામે ઓળખાવ્યું છે, કેમકે તેમાં કૃતિની ઝીણી વિગતો ઉપરથી સમગ્રની અપેક્ષા બંધાય છે, અને એ સમગ્ર દૃષ્ટિના પ્રકાશમાં વળી પાછું વિગતોનું તાત્પર્ય ઘટાવાય છે. આમ અર્થઘટન, વિવરણ અને વિશ્લેષણ એ સાહિત્ય અને કલાના સાચા વિવેચન અને મૂલ્યાંકનના અનિવાર્ય અને મૂળભૂત અંગ તરીકે પ્રતિષ્ઠિત હોય એ આજની અપેક્ષા છે.

આપણી રુચિ અને પ્રવૃત્તિ આ દિશામાં વધશે તો સાહિત્યના પ્રશ્નો અને ગૂંચોનું સ્વરૂપ વધુ સ્પષ્ટપણે આપણે જોઈ શકીશું, અને તેમની વિચારણા અને ઉકેલની બાબતમાં પણ નક્કર પ્રગતિ થતી કળાશે.

આભારદર્શન

નીચેના પ્રત્યે મારી કૃતજ્ઞતાની લાગણી અહીં વ્યક્ત કરું છું:

જે જે લેખકોની કૃતિઓમાંથી અવતરણ, તારણ કે અનુવાદ આપ્યાં છે તેમના પ્રત્યે.

આ લેખો તેમના પ્રથમ સ્વરૂપમાં પ્રકાશિત કરવા બદલ 'ક્ષિતિજ', 'કવિલોક', 'સંસ્કૃતિ', 'વિશ્વમાનવ', 'સમર્પણ', 'ગ્રંથ', 'પરબ', 'સંજ્ઞા', 'કેસૂડાં', 'સમિધ' એ સામયિકોના સંપાદકો પ્રત્યે.

આપેલા વ્યાખ્યાનની કે પ્રસારિત વાર્તાલાપની સામગ્રી ઉપયોગમાં લેવા દેવા બદલ 'કવિ શ્રી નાનાલાલ સ્મારક ટ્રસ્ટ', 'ઇન્ડિઅન કમિટિ ફોર કલ્ચરલ ફ્રિડમ' અને 'ઑલ ઇન્ડિઆ રેડિઓ' પ્રત્યે.

પ્રકાશનની વ્યવસ્થા કરવા માટે અને પુસ્તક છપાતું હતું તે તરફે પણ સુધારા અને ઉમેરા કરી લેવા માટે શ્રી ભગતભાઈ ભુરાલાલ શેઠ પ્રત્યે.

સ્વાતંત્ર્યદિન, ૧૯૬૮
૮, ટિચર્સ હૉસ્ટેલ
યુનિવર્સિટી કૅમ્પસ
અમદાવાદ-૯

હરિવલ્લભ ભાયાણી

અનુક્રમ

શબ્દ

શબ્દ અને અર્થ

વાણી એટલે માનવવ્યવહારનું સાધન.
વાણી એટલે વિચારનું સાધન.
વાણી એટલે કાવ્યનું ઉપાદાન. ૧

*

વાણી શબ્દોની બનેલી છે.

શબ્દ એટલે અર્થવાળો સ્વાયત્ત લઘુતમ વર્ણસંયોગ.

અર્થ એટલે વર્ણસંયોગ સાથે સંકળાયેલી અનુભવખંડની ચિત્તગત છાપ.

'અમુક શબ્દનો અમુક અર્થ છે' એટલે વાપરનાર માટે તે શબ્દના વર્ણ અમુક અનુભવખંડ સાથે સંકળાયેલા છે—તે અનુભવખંડનો સંકેત છે. ૨

*

શબ્દ અર્થ વગરનો ન હોય.

કોઈ પણ અનુભવખંડ સાથે સંકળાયેલો ન હોય તેવો એકે શબ્દ ન હોય.

કોઈ પણ અનુભવખંડનો સંકેત ન હોય તેવો કોઈ

શબ્દ ન હોય.

અનુભવ—અંશો અવિરતપણે શબ્દબદ્ધ થતા હોય છે—શબ્દબદ્ધ કરાતા હોય છે. ૩

*

અનુભવ બાહ્ય જગતનો હોય કે આંતરિક હોય.
અનુભવ વાસ્તવિક, કાલ્પનિક કે આભાસી હોય.
દરેક અનુભવ ચિત્ત પર છાપ મૂકી જાય છે. ૪

*

દરેક અનુભવ-છાપનું, ચિત્તમાં સંચિત આગલી અનુભવ-છાપો સાથે સાહચર્ય સધાતું રહે છે.

પછીની અનુભવ-છાપો સાથે પણ તેનું સાહચર્ય સધાતું રહે છે.

અનુભવની પ્રથમ છાપ આ રીતે બહુવિધ વધઘટ કે કાયાપલટનું પાત્ર બનતી રહે છે.

આ વધઘટ કે પલટો આપોઆપ થાય કે પ્રયોજનથી થાય. ૫

*

જુદાજુદા અનુભવખંડોના સંકેતરૂપ જુદાજુદા વર્ણ-સંયોગોની છાપો પણ ચિત્તમાં સંચિત હોય.

વર્ણસંયોગોની છાપો વચ્ચે પણ સાહચર્ય સધાતું રહે.

તે દ્વારા પણ અનુભવની પ્રથમ છાપ વધઘટ કે પલટની પ્રવણતા ધરાવતી થાય.

એટલે કે વર્ણસંયોગોની છાપોનું સાહચર્ય, તેમના

અનુભવખંડોની છાપો વચ્ચે સાહચર્ય સ્થાપવામાં કારણ બને. ૬

*

ચિત્તમાં સંચિત અનુભવ-છાપોનાં પોતપોતાનાં સંકુલ અને અનેકમુખી સાહચર્યોના અસંખ્ય અલગ અલગ ક્ષેત્રો રચાય.

શબ્દ મૂળે તો અમુક જ અનુભવખંડનો સંકેત હોય.

સ્થપાયેલા સાહચર્યને બળે તે અનુભવખંડના સહચારી અનુભવખંડોનો પણ સંકેત કરવાની શક્તિ શબ્દમાં આવે.

ઇતર અનુભવખંડો મૂળ અનુભવખંડની સાથોસાથ (ગૌણ ભાવે, પ્રધાન ભાવે) કે મૂળને બદલે પણ સંકેતિત થાય. ૭

*

પરંપરામાં, શબ્દની અર્થબોધ કરવાની શક્તિનું વિશ્લેષણ કરીને અભિધા, લક્ષણા અને વ્યંજનાશક્તિ તારવેલી છે.

આમાં ઉપર પ્રતિપાદિત વસ્તુ જ સૂક્ષ્મ, ચોક્કસ અને વ્યવસ્થિત રૂપે મુકાઈ છે.

લક્ષ્યાર્થ અને વ્યંગ્યાર્થ એટલે મુખ્યાર્થના સહચારી અર્થો — નિર્દિષ્ટ કે પ્રસ્તુત અનુભવ-છાપની સહચારી અનુભવ-છાપો. ૮

*

કાવ્યગત શબ્દ

વ્યવહારની, વિચારની અને કાવ્યની એ ત્રણેય પ્રકારની વાણીમાં શબ્દની અભિધા, લક્ષણા અને વ્યંજના એ ત્રણે ય શક્તિઓ પ્રવર્તતી હોય છે.

કઈ કઈ શબ્દશક્તિઓ પ્રવર્તે છે એ પરત્વે કાવ્યની વાણી અને વ્યવહારની વાણી વચ્ચે કશો ભેદ નથી.

બનેય અમુક અનુભવખંડના નિર્દેશની સાથે તેની આડમાં રહેલા સહચારી અનુભવખંડોને પણ યથાપ્રાપ્ત ઉપયોગમાં લે છે.

પ્રમાણનો ભેદ છે ખરો, પણ પ્રકારનો ભેદ નથી. ૯

*

અનુભવખંડની ચિત્ત ઉપરની છાપ, લાગણી કે ભાવથી ઓછેવત્તે અંશે અનુસ્યૂત કે સંપૃક્ત વિભાવ રૂપે હોય છે.

ચિત્ત લાગણી કે ભાવથી અલગ એવા વિભાવનું ગ્રહણ કે આકલન કરી શકે છે, પણ મોટાભાગના વ્યવહારના અને અનિવાર્યપણે કાવ્યના વાણીસંદર્ભો લાગણીથી ઓતપ્રોત હોય છે. ૧૦

*

શબ્દશક્તિ અમુક અનુભવખંડની સાથોસાથ અન્ય સહચારી અનુભવખંડો અવગત કરાવે છે ત્યારે તે

૧. સહચારી વિભાવો, અને

૨. તે વિભાવો સાથે સંકળાયેલી લાગણીઓ કે ભાવો

એમ બંનેનો બોધ કે સ્ફુરણ કરાવી શકતી હોય છે. ૧૧

*

બૂલર વક્તા, શ્રોતા અને વિષયને અનુસરીને વાણીનું ત્રિવિધ સ્વરૂપ દર્શાવે છે.

વાણીને વક્તાની ભાવદશાનું 'એંધાણ' કે 'ઇંગિત' ગણી શકાય.

વાણીને શ્રોતા ઉપર અસર પાડનાર 'સંકેત' ગણી શકાય.

વાણીને વિષયનું–વાચ્ય વસ્તુનું–'પ્રતીક' ગણી શકાય.

'વરસાદ આવ્યો!' એ વ્યવહારની ઉક્તિ વક્તાની લાગણીની દ્યોતક છે.

શ્રોતા માટે તે કશું કરવા–ન કરવાનો સંકેત છે.

તેમ અમુક પદાર્થ કે ઘટનાનું એ પ્રતીક છે. ૧૨

*

સાહિત્યની વાણીની પણ આવી ત્રિવિધતા ચીંધી શકાય.

સાહિત્યકૃતિને પણ લેખકની અંગત લાગણીનું ઇંગિત લેખી શકાય.

પદાર્થો અને ઘટનાઓના પ્રતીક લેખે—તેમની માહિતી આપતી ગણી શકાય.

શ્રોતા કે વાચકને ઇષ્ટ અસર પહોંચાડનાર સંકેત રૂપે તેને જોઈ શકાય.

આમાં પહેલી બે દૃષ્ટિ મમ્મટના 'વ્યવહારવિદે' પ્રયોજનની નીચે આવે.

ત્રીજી દૃષ્ટિ 'ઉપદેશયુજે'ની નીચે આવે.

સર્વ પ્રયોજનોનું મૌલિભૂત કહેલું 'સદ્યઃ પરનિર્વૃતયે' આમાંથી બાદ થઈ જાય.

ઉપર ગણાવી તે દૃષ્ટિઓ સાહિત્ય માટે આગંતુક છે. ૧૩

*

કાવ્યમાં શબ્દ, ઉક્ત અર્થમાં પ્રધાનપણે નથી ઇંગિતરૂપ, નથી પ્રતીકરૂપ કે નથી સંકેતરૂપ.

વ્યવહારના શબ્દ અને કાવ્યના શબ્દ વચ્ચે, માધ્યમ લેખે કેટલીક સમાનતા છે, તો તેમનાં પ્રયોજનો વચ્ચે કેટલીક ધરમૂળની ભિન્નતા છે. ૧૪

અનુભવને રૂપ આપવું એ શબ્દનું મૂળભૂત કાર્ય.

વાસ્તવનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ ઇંદ્રિયસંસ્કારોના અવ્યાકૃત ઘોઘરૂપે થાય છે.

શબ્દ એ સંસ્કારોનું વિશ્લેષણ અને સંયોજન કરીને અરૂપને રૂપ આપે છે.

શબ્દની રૂપપ્રદ કે રૂપવિધાયક શક્તિ તે વ્યવહારની તથા સાહિત્યની આધારભિત્તિ. ૧૫

*

વ્યવહારમાં શબ્દની રૂપવિધાયકતા બાહ્યનું આકલન કરવાનું સાધન છે.

સાહિત્યમાં શબ્દની રૂપવિધાયકતા અંતર્ગતનું આક-લન કરવાનું સાધન છે.

કાવ્યમાં શબ્દની રૂપવિધાયકતા ભાવાનુભૂતિનું આકલન કરવાનું સાધન છે. ૧૬

*

અરૂપને રૂપ અપાય તો જ તેનું આકલન થાય.

અનુભૂતિના આકલનથી અસ્તિત્વની એક મૂળભૂત તૃષ્ણાની તૃપ્તિ અનુભવાય.

ભાવાનુભૂતિના આકલનથી એ તૃપ્તિ વિશિષ્ટ ઉત્કટતાથી, પરાનિર્વૃતિ રૂપે અનુભવાય. ૧૭

*

અનુભવના બુદ્ધિપ્રધાન અને ભાવપ્રધાન સ્વરૂપ અનુ-સાર અર્થના નિર્દેશાત્મક અને ભાવમય એવા પ્રકાર કરી શકાય.

વાચ્ય તેમજ તેનાથી સૂચિત એમ બંને પ્રકારનો અર્થ નિર્દેશાત્મક અને ભાવમય હોય.

નિર્દેશાત્મક અર્થ ભાવમય અર્થની ભોંય રૂપે હોય છે. ૧૮

*

વર્ણ અર્થનો સહચારી છે.

સ્વરૂપની કે અર્થસાહચર્યની સમાનતાને કારણે વર્ણો પરસ્પરથી પ્રભાવિત હોય છે.

સાહચર્યથી પ્રભાવિત વર્ણોમાં અમુક પ્રકારની સ્વાયત્ત અર્થશક્તિ પણ હોય છે. ૧૯

*

નિર્દેશાત્મક અર્થને અવલંબીને જ ભાવમય અર્થનું આકલન થાય.

વાચ્યાર્થને અવલંબીને જ સૂચિતાર્થનું આકલન થાય. આમાં કેવળ વર્ણયિત્ત અર્થનો મર્યાદિત અપવાદ છે. ૨૦

*

સંદર્ભ

સંદર્ભથી અલગ શબ્દનું અર્થક્ષેત્ર અને સંદર્ભગત શબ્દનાં વિવિધ અર્થક્ષેત્રો—એ બધાં વચ્ચે ઘણો મોટો ભેદ હોય છે.

ઘટકરૂપ શબ્દાર્થોના સંયોજનથી એક આગવો પિંડરૂપ વાક્યાર્થ નિર્મિત થાય છે.

વાક્યના અંગભૂત શબ્દોના અર્થાંશો અને અર્થ-છાયાઓ વાક્યના સર્વોપરી અર્થથી નિયંત્રિત હોય છે

પ્રાચીનોનો સ્ફોટનો વિભાવ અને અભિહિતાન્વયવાદ –અન્વિતાભિધાનવાદની ચર્ચા આ દિશામાં ઘણે સુધી ગઈ છે. ૨૧

*

વ્યક્તિગત શબ્દના વાચ્ય અને સૂચિત નિર્દેશાત્મક અને ભાવમય અર્થોનું સ્વરૂપ સમગ્ર નિષ્પન્ન વાક્યાર્થમાં આમૂલ બદલાવાને પાત્ર.

જેવું શબ્દાર્થનું, તેવું વાક્યાર્થનું.
એમ નાના શબ્દસંદર્ભથી ઉત્તરોત્તર મોટા સંદર્ભનું.
વ્યક્તિગત શબ્દાર્થ, વાક્યાર્થ વગેરેથી સમગ્ર સંદર્ભનો તાત્પર્યાર્થ ઘણીવાર જુદો હોય. ૨૨

*

જેમ વાચ્યાર્થનું સૂચિતાર્થમાં, તેમ નાના સંદર્ભ (શબ્દ, વાક્ય, કંડિકા, ચરણ, કડી....)ના અર્થનું મોટા સંદર્ભ (વાક્ય, કંડિકા, પ્રકરણ, કડી, કડવું, સર્ગ....)ના અર્થમાં પરિવર્તન, નિગરણ, અતિક્રમણ વગેરે થતું હોય છે. ૨૩

*

વર્ણબંધ અને લયબંધથી સમવેત થતાં અર્થબંધ કાવ્યમાં ભાવમય અનુભૂતિનું રૂપવિધાન સાધે છે. ૨૪

*

શબ્દના અને સંદર્ભના અર્થ ઉપર તેમના વર્ણબંધ અને લયબધનો શો પ્રભાવ હોય છે—અર્થ, વર્ણ અને લયની રચનાઓનો, તેમના સ્તરોનો શો આંતરસંબંધ છે તે સ્વતંત્ર તપાસનો વિષય છે. ૨૫

*

અવચેતનની, સ્વપ્નની, તરંગલીલાની, અગમવાદની–આવી અનુભૂતિઓને પ્રગટ કરતી પ્રતીકયોજના વગેરેમાં પ્રતીત થતા અર્થસંબંધો કે શબ્દશક્તિઓ પણ સ્વતંત્ર[1]

---

૧ ઉદાહરણ તરીકે દેવકથા (myth) અને કાવ્ય વચ્ચે પ્રતીકાત્મકતાની દૃષ્ટિએ કેવોક સંબંધ છે તે અંગે જુઓ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ–૧.

તપાસનો વિષય છે. ૨૬

કૃતિવિશેષમાં વર્ણ અને લયથી સમવેત બનેલ અર્થમાં તેના કાર્યને અનુલક્ષીને જે રમણીયતા પ્રતીત થાય છે તે પણ સ્વતંત્ર તપાસનો વિષય છે.[2] ૨૭

તે તે ભાષાની પ્રકૃતિ અનુસાર તેની આગવી સૌંદર્યપરક શક્યતાઓ અને કવિની સર્જકતા—એ બે વચ્ચેના આઘાતપ્રત્યાઘાત એ પણ સ્વતંત્ર તપાસનો વિષય છે.[3] ૨૮

૨ ઉદાહરણ તરીકે જુઓ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ–૨

૩ ઉદાહરણ તરીકે જુઓ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ–૩.

પરિશિષ્ટ–૧

કાવ્ય અને દેવકથા (MYTH)

[Wimsatt અને Brooks કૃત Literary Criticism (૧૯૫૯), પૃ. ૭૦૦–૭૦૨ પરથી અનુવાદિત].

ભાષાના ઉદ્‌ભવને લગતી અને આદિમ જાતિઓનાં વિધિવિધાન અને દેવકથા (myth)ના વિકાસનિયમોને લગતી વિચારણાને જો કોઈ આધુનિક તત્ત્વજ્ઞે સૌથી વધુ વેગ આપ્યો હોય તો અર્ન્સ્ટ કાસિરેરે. કાસિરેરના ગ્રંથ 'ફિલોસોફી ઑવ સિમ્બોલિક ફૉર્મ્ઝ' (='પ્રતીકાત્મક રૂપોનું તત્ત્વજ્ઞાન,' ૧૯૨૩–૨૯)ની વિચારણાનો સામાન્ય ઝોક કાન્ટવાદી છે, પણ કાસિરેર હેર્ડરની પણ સારી પ્રશંસા કરે છે— તે તેને ઇતિહાસનો કોપર્નિકસ કહે છે. પણ તે ભાષાને દેવકથામાંથી સિદ્ધ કરવાના હેર્ડરના પ્રયાસનો ઉગ્ર પ્રતિવાદ કરે છે. તેનું દૃઢ મંતવ્ય છે કે ન તો ભાષા દેવકથામાંથી કે ન તો દેવકથા ભાષામાંથી સિદ્ધ થઈ શકે. ખરેખર તો ભાષા અને દેવકથા એ એક જ થડમાંથી ફૂટેલી બે ભિન્નભિન્ન શાખાઓ છે—પ્રતીક દ્વારા વ્યક્તરૂપતા સાધવાના આવેગનાં બે ભિન્નભિન્ન પરિણામ છે. આ આવેગને કાસિરેર 'સાદીસીધી ઐંદ્રિય અનુભૂતિનું કેંદ્રીકરણ અને ઉન્નયન (heightening)' કહે છે. કાસિરેર આદિમ ભાષાને ઉત્કટ ભાવાનુભૂતિની સાથે જોડે છે એ વસ્તુ તેની કાવ્યવિભાવના માટે અમુક અંશે મહત્ત્વની છે. પણ તેની વાત કરીએ તે પહેલાં ભાષા અને

વાસ્તવ વચ્ચેના સંબંધ અંગેનું કાસિરેરનું વક્તવ્ય જોઈ જવું જરૂરી છે.

કાસિરેરના મતે મનુષ્યની જરૂરિયાતો અને પ્રયોજનો વડે પ્રતીકો ઘડાય છે. પ્રતીક એ વાસ્તવનું માત્ર અમુક એક પાસું નથી, એ સ્વયં વાસ્તવ છે. પ્રતીકમાં પ્રમાતા અને પ્રમેયનું સંપૂર્ણ એકીકરણ છે. આદિમ માનસમાં 'પ્રતિબિંબ' અને 'બિંબ' વચ્ચેનો, નામ અને રૂપ વચ્ચેનો સંબંધ અભિવ્યંજક–અભિવ્યંગ્યનો નહીં, પણ અભેદનો, સંપૂર્ણ સમરૂપતાનો છે.' કાસિરેર તો દૃઢતાથી કહે છે કે પ્રતીકને પ્રમાતા અને પ્રમેયની 'મિલનભૂમિ' તરીકે ઓળખાવવા જતાં આપણે ચર્ચાપ્રાપ્ત પ્રશ્નનું સ્વરૂપ જ વિકૃત કરી નાખીએ છીએ, કેમકે 'પ્રમાતા' અને 'ઇતર' એવા ખ્યાલો પોતે જ ભાષાની અપેક્ષાએ ઉત્તરકાલીન વિકાસના ફળરૂપ છે. કાસિરેરની અટકળ પ્રમાણે, આદિમ માનવ એવા કોઈ દ્વૈતથી અજાણ હતો. પ્રમાતાપ્રમેયના વિવેકની અભિજ્ઞતાને ચિંતન અને તર્કની શક્તિના વિકાસની અપેક્ષા છે.

કોલરીજ એવો કોઈ પ્રદેશ ખોળી કાઢવા ઝંખતો હતો, જ્યાં શબ્દો અને વસ્તુઓ વચ્ચેનો ભેદ દૂર કરાયો હોય. પણ કાસિરેર જણાવે છે, એવો પ્રદેશ સાચોસાચ અસ્તિત્વ ધરાવે જ છે—બર્બર માનસની સૃષ્ટિમાં તેનું અસ્તિત્વ છે જ. આદિમ માનવના માનસને દેવસૃષ્ટિનાં જે અળપઝળપ દર્શન થાય છે—અસંસ્કૃત આદિમાનવની ઉત્કટ અનુભૂતિમાંથી જે 'ક્ષણિક દેવો' સર્જાય છે—તેમને સ્થિરતા અને અમુક અંશે નિશ્ચિત સ્વરૂપ શબ્દોના માધ્યમથી જ મળે છે. શબ્દ એ માત્ર પ્રતિનિધિ નથી. ઘણી વાર તો સ્વયં દેવતા કરતાં દેવતાનું નામ જ ખરેખર સિદ્ધિદાયક લાગે છે.

આજે પણ નામનું ને ઠામનું સર્વોચ્ચ મહત્ત્વ છે. નામ વિના માનવીય અનુભવને સંઘરી કે સ્થિરતા અર્પી ન શકાય. નામકરણથી જે ઠામઠેકાણું અપાય તે દ્વારા જ ચૈતસ શક્તિને કાંઈક ઘન રૂપ

પ્રાપ્ત થાય—તેને એવું નક્કર અર્થનું રૂપ પ્રાપ્ત થાય, જેનું પાછળથી મનન થઈ શકે, અને તેવા બીજા અર્થો સાથે જેને સાંધી-સાંકળી શકાય. આવા પ્રતીકો રચવા અને યોજવાની શક્તિ જ માનવીને માનવી બનાવે છેઃ માનવી એ પ્રતીક-સર્જક પ્રાણી છે—એવું એકમાત્ર પ્રાણી.

પણ તર્કશક્તિ અને વિવિક્ત વિચારશક્તિના વિકાસ સાથે ભાષાની ભાવમયતા લુપ્ત થાય છે, મૂર્તતા ક્ષીણ બને છે; અને તે વિજ્ઞાનની ભાષાની અવસ્થા પ્રાપ્ત કરે છે. સમગ્ર રીતે જોતાં આ એક હ્રાસનો વ્યાપાર છે; ભાષાનું માત્ર નગ્ન ખોખું કે માળખું અવશિષ્ટ રહે છે. પણ એક પ્રદેશ એવો બાકી રહે છે, જેમાં વિદગ્ધમાની અર્વાચીન માનવી માટે પણ ભાષાનું મૂળ સ્વત્વ પૂર્ણ-પણે આવિર્ભાવ પામે છે. એ પ્રદેશ તે કલાત્મક અભિવ્યક્તિનો પ્રદેશ, જેમાં ભાષાનું મૂળગત સર્જનાત્મક સામર્થ્ય જળવાઈ રહે છે એટલું જ નહીં, તે નવજીવન પણ પામે છે. કાવ્ય એ દેવાસુરોની કથાસૃષ્ટિને શબ્દદેહ આપતું કે અમૂર્ત નિર્ણયો ને સંબંધોના તાર્કિક સત્યને અભિવ્યક્ત કરતું કોઈ સાધન નથી. એ બંનેથી કાવ્યસૃષ્ટિ એક માયિક અને તરંગની સૃષ્ટિ તરીકે ભિન્ન છે—માયાના આ પ્રકારમાં જ શુદ્ધ ભાવજગત ઉચ્ચારણ પામીને પૂર્ણ ને મૂર્ત પ્રત્યક્ષીકરણ (actualization) પ્રાપ્ત કરી શકે છે.

પરિશિષ્ટ–૨

કલાકૃતિનો અર્થ—રમણીય તથા ઇતર *

લુસિઅસ ગાર્વિન

[Lucius Garvin કૃત The Paradox of Aesthetic Meaning (૧૯૪૭) એ લેખના એકદેશનો અનુવાદ. લેખ Susanne Langer સંપાદિત Reflections on Art (૧૯૫૮)માં સંગ્રહીત].

જેમ એક પક્ષે કલાકૃતિ અર્થ ધરાવતી હોવાનું કશી ખટપટ વિના માની લઈને વાત કરનારા છે, તેમ બીજે પક્ષે છે તેટલા જ જોરથી તેનો વિરોધ કરનારા. કેટલાક ‘કલાનો આસ્વાદ’ એ શબ્દોની વ્યાખ્યા ‘કલાકૃતિના અર્થનું આકલન’ એવી કરે છે. તેમના શબ્દપ્રયોગમાં ‘અર્થ’ એ શબ્દ માર્મિક અર્થ કે રહસ્યનો આદરસૂચક ભાવ ધરાવતો હોઈને તે એવી અનુભૂતિનો સંકેત કરે છે, જેને પામવો એ રમણીયતાવૃત્તિનું સર્વોચ્ચ સાધ્ય છે. તો બીજા કેટલાક કલાકૃતિ સાથે કશો અર્થ સાંકળવાની વાત પ્રત્યે અત્યંત વેરી શંકાની નજરે જુએ છે. તેમને મતે તેમ કરવાથી રમણીયતાની દૃષ્ટિએ કલાનુભૂતિની જે શુદ્ધિ અને અખંડતા છે તેના પર અત્યાચાર થાય છે. આવો તીવ્ર મતભેદ જ્યાં હોય ત્યાં આપણને સ્વાભાવિક રીતે જ એમ માનવાની વૃત્તિ થાય કે બંને પક્ષો ‘અર્થ’ એ સંજ્ઞા અમુક અંશે

---

* અનુવાદમાં સર્વત્ર “રમણીય’ શબ્દ aestheticના સમાનાર્થ તરીકે યોજ્યો છે.

જુદાજુદા અર્થમાં યોજે છે. તો કલાકૃતિને ઉદ્દેશીને અર્થની વાત કરાય છે ત્યારે ‘અર્થ’ તેની કઈ કઈ અર્થછાયાઓમાં યોજાય છે અને તેમાંથી કેટલી ઉચિત છે તે તપાસવું બોધક થશે.

પ્રશ્ન પ્રથમ તો એ છે કે ઉપર્યુક્ત બંને પક્ષો ચર્ચાપ્રાપ્ત અર્થને રમણીય પ્રકારનો સમજે છે કે કેમ. જેઓ કલાકૃતિના અર્થના “આસ્વાદ”ને એક અનન્યસાધારણ એવી રમણીય ઉપલબ્ધિ ગણે છે, એમનો સ્પષ્ટપણે આવો જ આશય છે એમ આપણે માની લઈ શકીએ. પણ બીજા પક્ષનો મત એવો છે કે કલાકૃતિમાં રમણીયેતર અર્થો જેઓ જોવા માગે તેમને જોવા મળે છે. આનું તાત્પર્ય એટલું કે આ પક્ષ અર્થને એક રમણીય તત્ત્વ તરીકે સમજવા સામે વાંધો લે છે.

કલાકૃતિના રમણીય ન હોય તેવા અર્થો સ્થૂળ રીતે ત્રણ મુખ્ય પ્રકારમાં વહેંચી શકાય. પહેલા પ્રકારમાં, કલાકૃતિનો ‘અર્થ કરવો’ એટલે બિંબપ્રતિબિંબન્યાયે અર્થ આપવો—એટલે કે તેનો એક પ્રતીક લેખે અર્થ ઘટાવવો. અહીં કશી વધુ ચર્ચા વિના આપણે સ્વીકારી લઈશું કે સિંહનો પ્રતીકાત્મક અર્થ કે સાધુનાં ભગવાંનું કે મૂર્તિની અમુક હસ્તમુદ્રાનું ધાર્મિક તાત્પર્ય તથા એવી બીજી બાબતોને સમજવાનો રસ રમણીયતાના પ્રદેશની બહારનો છે –રમણીયતાબાહ્ય છે. કલાકૃતિના બાકીના બીજા અને ત્રીજા પ્રકારના રમણીયેતર અર્થોને ‘ઐતિહાસિક’ એવું નામ આપી શકાય. આમાંથી એકનો સંબંધ કલાકાર પરત્વેના કલાકૃતિના તાત્પર્ય સાથે છે–કલાકૃતિનું સ્વરૂપનિર્માણ જે મનોવૈજ્ઞાનિક બળોએ, કલાકારના જીવનચરિતગત પ્રસંગોએ તથા તેની વિશિષ્ટ હેતુયોજનાએ કર્યું તેમના આવિષ્કરણ સાથે છે. તો બીજાનો સંબંધ જે સામાજિક અને વૈચારિક પરિસ્થિતિમાંથી કલાકૃતિ પ્રગટે છે અને જેના પ્રગટ તથા પ્રચ્છન્ન પ્રવાહો ને લાક્ષણિકતાઓ તે નોંધે છે તેમની પરત્વેના કલાકૃતિના તાત્પર્ય સાથે છે. આવા અર્થો તારવવાનું કામ ખરી

રીતે તો જીવનચરિતકારનું, નીતિવાદીનું, મનોવિશ્લેષકનું ને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસકારનું છે, નહીં કે રમણીયતાના ભાવકનું. અર્થના ઉક્ત ત્રણ પ્રકાર પરસ્પર વ્યાવર્તક છે એવું કહેવાનો અહીં આશય નથી, કારણ કે કોઈ પાયાના ભેદક તત્ત્વને અવલંબીને એ પ્રકારો નથી પાડ્યા. તેમ એવો પણ દાવો નથી કે આ કોઈ નિઃશેષ વર્ગીકરણ છે. આશય એટલો જ છે કે કલાકૃતિના જે પ્રગટપણે રમણીયતાબાહ્ય અર્થનિર્દેશો છે, તેમાંથી ઘણાખરાને ઉપર્યુક્ત ત્રણમાંથી કોઈ એક કે બીજા મથાળા નીચે મૂકી શકાય તેમ છે.

કલાકૃતિની રમણીયતાને અનુલક્ષીને આપણે જ્યારે 'અર્થ'ના અર્થનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે આપણી સમક્ષ એક દેખીતી અપરિહાર્ય દ્વિધા ખડી થાય છે. મુશ્કેલી એ છે કે જ્યારે આપણે કશાના પણ અર્થની વાત કરીએ છીએ ત્યારે પ્રતીકયોજનાના સામાન્ય સિદ્ધાંત અનુસાર આપણે અમુક નિર્દેશ્યને અનુલક્ષીને થતા નિર્દેશનો સંકેત કરીએ છીએ—પછી તે નિર્દેશ સામાન્ય સ્વરૂપનો હોય કે વિશેષ સ્વરૂપનો. જો ઘડીભર એમ માની લઈએ કે કશાનો અર્થ તે પોતે જ હોવાનું ધારવું એ અર્થમીમાંસાની દૃષ્ટિએ અર્થહીન છે, તો આપણે એવા નિર્ણય પર આવવું જ પડશે કે કલાકૃતિનો અર્થ કૃતિની બહાર જ રહેલો હોવો જોઈએ. રમણીયેતર અર્થ પૂરતું તો આમાં કશો વાંધો લેવા જેવું નથી. પણ જો વાત રમણીય અર્થની હોય તો તો ઉપરના નિર્ણય દ્વારા આપણે રમણીયતા પરત્વે આત્મઘાત જ કરીએ છીએ. કેમ કે રમણીયતત્ત્વને લગતા પ્રવર્તમાન વાદવિવાદના ઘૂમરાતા વમળમાં કશું સર્વસ્વીકૃત કહી શકાય તેવું હોય તો તે છે કલાકૃતિની સ્વયંપર્યાપ્તતાનો સિદ્ધાંત. કલાકૃતિની સીમાઓનું ઉલ્લંઘન કરવું એટલે 'રમણીયાનુભૂતિની અપરોક્ષતા' નો નાશ કરવો. મેકલીશ આપણને કહે જ છે: કાવ્યનો અર્થ ન હોય, કાવ્ય માત્ર હોય જ. જો અર્થ રમણીય હોય, તો તે કલાકૃતિમાં જ અંતર્ગત રહેવો જોઈએ. પણ તો વિરોધ એ

ઉપસ્થિત થાય છે કે પછી તે અર્થ જ રહેતો નથી—કાંઈ નહીં તો કૃતિથી અભિહિત હોય તેવો અર્થ તો રહેતો જ નથી...

અહીંના આપણા પૃથક્કરણ માટે કાવ્ય સૌથી વધુ ઉપયોગી જણાશે, કેમ કે તે એક એવું કલામાધ્યમ છે, જે સામાન્ય રીતે અર્થ ધરાવતું હોવાનું સ્વીકારાય છે. દાદાવાદ (Dadaism) જેવા વિરલ અપવાદ બાજુએ રાખીએ તો કાવ્યના શબ્દો અને વાક્યખંડો તદ્દન અર્થહીન ન હોવાનું—અમુક અર્થનિર્દેશ ધરાવતા હોવાનું સ્વીકારાય છે; એટલે કે ઘણાંખરાં કાવ્યોને વસ્તુ હોય છે. પણ ચોક્કસપણે કહીએ તો આવું વસ્તુ કે અર્થ રમણીયતાની દૃષ્ટિએ નિરૂપિત થયા પછી તેને કાવ્યનો અર્થ નહીં કહી શકાય—તે કાવ્ય-પ્રતીક દ્વારા પ્રસ્તુત કરાતું કાવ્યબાહ્ય એવું કશુંક હોવાનું નહીં કહી શકાય, કેમ કે વાસ્તવમાં તો તે અર્થ કાવ્યનું સ્વયં ઘટક દ્રવ્ય જ છે—સમસ્ત ઘટક દ્રવ્ય નહીં, પણ તેનો એક અંશ કે જે વાક્યખંડોમાં ને શબ્દોમાં ને તેમના વર્ણસંવાદો ને લયોમાં પ્રવેશીને, તેમની સાથે ઓતપ્રોત થઈને કાવ્યનું એક રમણીય પુદ્ગળ રૂપે નિર્માણ સાધે છે...

જેટલે અંશે કાવ્યગત અર્થો રમણીયત્વ-ભાવનના સમગ્ર ક્ષેત્રવિસ્તારના અંગભૂત હોય તેટલે અંશે જ તે રમણીય અર્થો છે: એટલે કે જેટલે અંશે તેમના પ્રત્યે માત્ર સમજવાની, ઉપયોગ કરવાની કે પુરવાર કરવાની દૃષ્ટિએ નહીં, પણ જે અખંડના તેઓ અંગભૂત હોય તેના રમણીયત્વમાં તેમનું શું અર્પણ છે તેનું ભાવન કરવાની દૃષ્ટિએ લક્ષ આપવામાં આવે તેટલે અંશે તે રમણીય અર્થો છે.

રીતે તો જીવનચરિતકારનું, નીતિવાદીનું, મનોવિશ્લેષકનું ને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસકારનું છે, નહીં કે રમણીયતાના ભાવકનું. અર્થના ઉક્ત ત્રણ પ્રકાર પરસ્પર વ્યાવર્તક છે એવું કહેવાનો અહીં આશય નથી, કારણ કે કોઈ પાયાના ભેદક તત્ત્વને અવલંબીને એ પ્રકારો નથી પાડ્યા. તેમ એવો પણ દાવો નથી કે આ કોઈ નિઃશેષ વર્ગીકરણ છે. આશય એટલો જ છે કે કલાકૃતિના જે પ્રગટપણે રમણીયતાબાહ્ય અર્થનિર્દેશો છે, તેમાંથી ઘણાખરાને ઉપર્યુક્ત ત્રણમાંથી કોઈ એક કે બીજા મથાળા નીચે મૂકી શકાય તેમ છે.

કલાકૃતિની રમણીયતાને અનુલક્ષીને આપણે જ્યારે 'અર્થ'ના અર્થનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે આપણી સમક્ષ એક દેખીતી અપરિહાર્ય દ્વિધા ખડી થાય છે. મુશ્કેલી એ છે કે જ્યારે આપણે કશાના પણ અર્થની વાત કરીએ છીએ ત્યારે પ્રતીકયોજનાના સામાન્ય સિદ્ધાંત અનુસાર આપણે અમુક નિર્દેશ્યને અનુલક્ષીને થતા નિર્દેશનો સંકેત કરીએ છીએ—પછી તે નિર્દેશ સામાન્ય સ્વરૂપનો હોય કે વિશેષ સ્વરૂપનો. જો ઘડીભર એમ માની લઈએ કે કશાનો અર્થ તે પોતે જ હોવાનું ધારવું એ અર્થમીમાંસાની દૃષ્ટિએ અર્થહીન છે, તો આપણે એવા નિર્ણય પર આવવું જ પડશે કે કલાકૃતિનો અર્થ કૃતિની બહાર જ રહેલો હોવો જોઈએ. રમણીયેતર અર્થ પૂરતું તો આમાં કશો વાંધો લેવા જેવું નથી. પણ જો વાત રમણીય અર્થની હોય તો તો ઉપરના નિર્ણય દ્વારા આપણે રમણીયતા પરત્વે આત્મઘાત જ કરીએ છીએ. કેમ કે રમણીયતત્ત્વને લગતા પ્રવર્તમાન વાદવિવાદના ઘૂમરાતા વમળમાં કશું સર્વસ્વીકૃત કહી શકાય તેવું હોય તો તે છે કલાકૃતિની સ્વયંપર્યાપ્તતાનો સિદ્ધાંત. કલાકૃતિની સીમાઓનું ઉલ્લંઘન કરવું એટલે 'રમણીયાનુભૂતિની અપરોક્ષતા'નો નાશ કરવો. મેકલીશ આપણને કહે જ છે: કાવ્યનો અર્થ ન હોય, કાવ્ય માત્ર હોય જ. જો અર્થ રમણીય હોય, તો તે કલાકૃતિમાં જ અંતર્ગત રહેવો જોઈએ. પણ તો વિરોધ એ

ઉપસ્થિત થાય છે કે પછી તે અર્થ જ રહેતો નથી—કાંઈ નહીં તો કૃતિથી અભિહિત હોય તેવો અર્થ તો રહેતો જ નથી...

અહીંના આપણા પૃથક્કરણ માટે કાવ્ય સૌથી વધુ ઉપયોગી જણાશે, કેમ કે તે એક એવું કલામાધ્યમ છે, જે સામાન્ય રીતે અર્થ ધરાવતું હોવાનું સ્વીકારાય છે. દાદાવાદ (Dadaism) જેવા વિરલ અપવાદ બાજુએ રાખીએ તો કાવ્યના શબ્દો અને વાક્યખંડો તદ્દન અર્થહીન ન હોવાનું—અમુક અર્થનિર્દેશ ધરાવતા હોવાનું સ્વીકારાય છે; એટલે કે ઘણાંખરાં કાવ્યોને વસ્તુ હોય છે. પણ ચોક્કસપણે કહીએ તો આવું વસ્તુ કે અર્થ રમણીયતાની દૃષ્ટિએ નિરૂપિત થયા પછી તેને કાવ્યનો અર્થ નહીં કહી શકાય—તે કાવ્ય-પ્રતીક દ્વારા પ્રસ્તુત કરાતું કાવ્યબાહ્ય એવું કશુંક હોવાનું નહીં કહી શકાય, કેમ કે વાસ્તવમાં તો તે અર્થ કાવ્યનું સ્વયં ઘટક દ્રવ્ય જ છે—સમસ્ત ઘટક દ્રવ્ય નહીં, પણ તેનો એક અંશ કે જે વાક્યખંડોમાં ને શબ્દોમાં ને તેમના વર્ણસંવાદો ને લયોમાં પ્રવેશીને, તેમની સાથે ઓતપ્રોત થઈને કાવ્યનું એક રમણીય પુદ્‌ગળ રૂપે નિર્માણ સાધે છે...

જેટલે અંશે કાવ્યગત અર્થો રમણીયત્વ-ભાવનના સમગ્ર ક્ષેત્રવિસ્તારના અંગભૂત હોય તેટલે અંશે જ તે રમણીય અર્થો છે: એટલે કે જેટલે અંશે તેમના પ્રત્યે માત્ર સમજવાની, ઉપયોગ કરવાની કે પુરવાર કરવાની દૃષ્ટિએ નહીં, પણ જે અખંડના તેઓ અંગભૂત હોય તેના રમણીયત્વમાં તેમનું શું અર્પણ છે તેનું ભાવન કરવાની દૃષ્ટિએ લક્ષ આપવામાં આવે તેટલે અંશે તે રમણીય અર્થો છે.

પરિશિષ્ટ–૩

ભાષા અને સાહિત્ય*

એડ્વર્ડ સેપિર

આપણે મન ભાષાઓ વિચારસંક્રમણનાં તંત્રો હોવા કરતાં કાંઈક વિશેષ છે. તેઓ આપણી ચેતનાનાં અદૃશ્ય વસ્ત્રપરિધાન છે, અને ચેતનાની સમસ્ત પ્રતીકાત્મક અભિવ્યક્તિને તેઓ એક પૂર્વનિર્ણીત ઘાટ અર્પે છે. આ અભિવ્યક્તિ જ્યારે **અસામાન્ય અર્થવત્તા** ધરાવતી હોય છે, ત્યારે આપણે તેને સાહિત્ય કહીએ છીએ.

*

કલા એ એટલી બધી **અંગત** એવી અભિવ્યક્તિ છે કે તેને કોઈપણ જાતના પૂર્વનિર્ણીત ઘાટ સાથે બંધાયેલી માનવાનું આપણને ગમતું નથી. અંગત અભિવ્યક્તિની શક્યતાઓ અનંતવિધ હોય છે, અને ખાસ કરીને ભાષા તો એક વધુમાં વધુ પ્રવાહી માધ્યમ છે. છતાં પણ આ સ્વાતંત્ર્યની કશીક મર્યાદા, માધ્યમનું કશુંક નિયંત્રણ તો હોવું જ જોઈએ.

હકીકતમાં તો મહાન કલા તેનામાં નિરપેક્ષ સ્વાતંત્ર્ય હોવાની માત્ર ભ્રાંતિ કરાવે છે. ઉપાદાનમાંથી, રંગ આરસ વાદ્યના સૂર વગેરેમાંથી, ઉદ્ભવતાં રૂપનિષ્ઠ નિયંત્રણો તેમાં હોય જ છે, પણ

*Sapir કૃત 'લેન્ગ્વેજ' (૧૯૨૧) ના છેલ્લા પ્રકરણનો થોડાક અંશોને અપવાદે અનુવાદ.

આપણને તે કળાતાં નથી. આપણને તો એમ જ થાય છે કે ઉપાદનની અધિકતમ શક્યતા, અને કલાકાર દ્વારા કરાતો રૂપનો પૂરેપૂરો ઉપયોગ: આ બે વચ્ચે ધાર્યું કરવા માટે જાણે કે અમર્યાદ અવકાશ ન હોય!

*

આવી કલાકૃતિઓમાં કલાકારે ઉપાદાનના અપરિહાર્ય બલાત્કારને પોતાની અંતઃસ્ફુરણાથી આત્મસમર્પણ કરી દીધું હોય છે—તેણે ઉપાદાનની અણઘડ જડ પ્રકૃતિને પોતાની વિભાવના સાથે સહજપણે સમરસ બનાવી દીધી હોય છે. એમાં ઉપાદાનનું 'તિરોધાન' થાય છે તે એટલા જ કારણે કે કલાકારના વિભાવનમાં કોઈ ઇતર ઉપાદાનનું સૂચન કરે એવું કશું જ નથી. તત્કાળ પૂરતાં તે અને તેની સાથે આપણે, જળમાં મત્સ્યની જેમ, કલાના માધ્યમમાં ઇતર વસ્તુઓના અસ્તિત્વનું ભાન ભૂલીને વિચરીએ છીએ. પણ જે ઘડીએ કલાકાર તેના માધ્યમના નિયમોનો અતિચાર કરે છે તે ઘડીએ જ આપણને એક આંચકા સાથે ભાન થાય છે કે કલાકૃતિમાં માધ્યમ પણ હોય છે, જેને કલાકારે વશ વર્તવું પડે છે.

*

જેમ આરસ, કાંસું, માટી વગેરે શિલ્પીનાં ઉપાદાન છે, તેમ ભાષા એ સાહિત્યનું માધ્યમ છે. દરેક ભાષાને પોતાની આગવી વિશિષ્ટતાઓ હોવાથી કોઈ એક ભાષાના સાહિત્યની રૂપનિષ્ઠ મર્યાદાઓ તેમ જ શક્યતાઓ અને બીજી ભાષાના સાહિત્યની તેવી મર્યાદાઓ અને શક્યતાઓ કદી પણ એક જ જાતની નથી હોતી. તે તે ભાષાના રૂપ અને દ્રવ્યમાંથી ઘડાયેલા સાહિત્યમાં તેના મૂળ અધિષ્ઠાનના રંગ અને પોત આવે જ છે.

*

અધિષ્ઠાનભૂત ભાષા પોતાને કેટલી અવરોધક કે સહાયક

(અથવા તો બીજી કોઈ રીતે માર્ગદર્શક) બની છે તેનું સાહિત્યકારને કદી પ્રકટ ભાન ન યે હોય, પણ જ્યારે તેની કૃતિનું અન્ય ભાષામાં ભાષાંતર કરવાનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે ત્યારે મૂળ અધિષ્ઠાનનું ખરું સ્વરૂપ એકદમ છતું થઈ જાય છે. તેની કૃતિનાં બધાં રચનાવિશેષો અને સંયોજનો પોતાની ભાષાની રૂપપ્રકૃતિને અવલંબીને જ—પછી ગણતરીપૂર્વક કે અંતઃસ્ફુરણાથી—સધાયાં હોય છે: તેમને જતાં કર્યા વિના કે પલટાવ્યા વિના અન્ય ભાષામાં તે નથી ઉતારી શકાતાં. એટલે ક્રોચે સાવ સાચું જ કહે છે કે સાહિત્યકૃતિનું કદી પણ ભાષાંતર ન થઈ શકે.

*

અને તેમ છતાંયે એ હકીકત છે કે સાહિત્યકૃતિઓના ભાષાંતર થાય જ છે—અને કેટલીક વાર તો અદ્દભુત સફળતાપૂર્વક. પરિણામે એવો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત કરી શકાય કે એવું તો નથી કે સાહિત્યકૃતિમાં અરસપરસ ગૂંથાયેલા કલાના ભિન્નભિન્ન એવા બે પ્રકારો કે કોટિઓ હોય?—એક એવી કોટિ જે **સર્વસાધારણ** હોય—જે **ભાષાવિશેષનિષ્ઠ** ન હોય. આ કોટિને ઇતર ભાષાના માધ્યમમાં કશી ક્ષતિ વિના ઉતારી શકાય; બીજી એવી કોટિ જે વિશિષ્ટ હોય, જે **ભાષાવિશેષનિષ્ઠ** હોય: આ કોટિ સ્થાનાન્તરિત નથી કરી શકાતી. મને લાગે છે કે આવા ભેદ પાડવામાં પૂરેપૂરી યથાર્થતા છે, જો કે વ્યવહારમાં આપણને શુદ્ધ રૂપમાં આવી બે કોટિઓ કદી નથી મળતી.

*

સાહિત્યની ગતિ ભાષાના માધ્યમમાં થાય છે. પણ એ માધ્યમ બે સ્તરનું બનેલું છે: એક, ભાષાનો પ્રચ્છન્ન દ્રવ્યસંભાર—અંતઃસ્ફુરણાને બળે લેવાયેલી અનુભૂતિ-નોંધો; અને બીજો, ભાષાવિશેષનો આગવો રૂપબંધ—અનુભૂતિ-નોંધોનો રીતિવિશેષ. જે સાહિત્યરચના મુખ્યત્વે (પણ સમગ્રપણે નહીં જ) નીચલા—એટલે કે પહેલા—

સ્તરમાંથી પોષણ મેળવે છે તેનું તેના સ્વત્વને હાનિ પહોંચાડ્યા સિવાય ભાષાંતર કરી શકાય છે—જેમ કે શેક્સ્પિયરનું કોઈ નાટક. પણ જો તેની ગતિ નીચલા કરતાં ઉપલા—એટલે કે બીજા—સ્તરે જ પ્રધાનપણે થતી હોય તો તે મુદ્દલ ભાષાંતરક્ષમ નથી હોતી એમ કહેવામાં બાધ નથી—જેમ કે સ્વિનબર્નનું કોઈ ઊર્મિકાવ્ય. કહેવાની જરૂર નથી કે આ બંને પ્રકારની સાહિત્યિક અભિવ્યક્તિઓ મૂલ્યવત્તાની દૃષ્ટિએ ઉચ્ચાવચ હોઈ શકે છે.

*

વસ્તુતઃ તો આ પ્રકારભેદમાં એવું કશું અગમ્ય કે રહસ્યમય નથી. સાહિત્યની વિજ્ઞાન સાથે તુલના કરીને એની થોડીક સ્પષ્ટતા કરી શકાય છે. વૈજ્ઞાનિક સત્ય બિન-અંગત હોય છે: જે ભાષા-વિશેષના માધ્યમ દ્વારા તે વ્યક્ત થાય છે, તેનો પાશ તત્ત્વત: તેને જરાયે લાગતો નથી. તેનું કથયિતવ્ય જેવું અંગ્રેજી ભાષામાં તેવું જ ચીની ભાષામાં પ્રસ્તુત કરી શકાય છે.

*

છતાં પણ તેને કશીક અભિવ્યક્તિ તો હોવી જ જોઈએ, અને એ અભિવ્યક્તિ અનિવાર્યપણે ભાષાકીય જ હોય શકે. હકીકતે તો વૈજ્ઞાનિક સત્યનું ચિત્તથી થતું ગ્રહણ પોતે જ એક ભાષાવ્યાપાર છે, કેમ કે વિચાર એટલે બાહ્ય વેષ્ટનથી મુક્ત એવી ભાષા જ, વિશેષ કશું નહીં. એટલે વૈજ્ઞાનિક અભિવ્યક્તિનું યોગ્ય માધ્યમ એક **સાધારણીકૃત** ભાષા છે. આ ભાષા એક પ્રતીકાત્મક બીજગણિત રૂપ છે, અને બધી જ્ઞાત ભાષાઓ તેના ભાષાંતર રૂપ છે. વૈજ્ઞાનિક સાહિત્યનું યથાર્થ ભાષાંતર થઈ શકે છે, કેમ કે મૂળ વૈજ્ઞાનિક અભિવ્યક્તિ પોતે જ એક ભાષાંતર છે.

*

સાહિત્યિક અભિવ્યક્તિ અંગત અને મૂર્ત સ્વરૂપ વાળી હોય છે, પણ એનો અર્થ એવો નથી કે તેની અર્થવત્તા સર્વાંશે તેના માધ્યમના આકસ્મિક ગુણો સાથે સંકળાયેલી છે. ઉદાહરણ તરીકે, સાચો ગભીર વ્યંગ્યાર્થ કોઈ ભાષાવિશેષના શાબ્દિક સહચારો ઉપર આધાર નથી રાખતો; તે તો દરેક ભાષાકીય અભિવ્યક્તિને પડછે રહેતી અંતઃસ્ફુરણાના પાયા પર સુસ્થિત હોય છે. કલાકારની 'અંતઃસ્ફુરણા' (આ ક્રોચેની સંજ્ઞા છે) સીધેસીધા માનવીની સાધારણીકૃત અનુભૂતિમાંથી, વિચાર અને લાગણીમાંથી, ઘડાયેલી હોય છે, અને કલાકારની પોતાની વ્યક્તિગત અનુભૂતિ એ તેમાંથી જ અતિશય અંગત ભાવે કરેલી પસંદગી હોય છે.

*

આ ગહન અંતઃસ્તર પર રહેલા વૈચારિક સંબંધો પર ખાસ કશાં ભાષાકીય વેષ્ટનો નથી હોતાં : પ્રારંભમાં તેના લયો મુક્ત હોય છે, સાહિત્યકારની ભાષાના પરંપરાગત લયો સાથે તે સંકળાયેલા નથી હોતા. જેમની ચેતના મોટે ભાગે ભાષાબાહ્ય સ્તરે (વધુ સાચી રીતે કહીએ તો, સાધારણીકૃત ભાષાના સ્તરે) પ્રવર્તે છે તેવા સાહિત્યકારો તો તેમના સ્વીકૃત ભાષાવિશેષના પોલાદી ચોકઠા દ્વારા અભિવ્યક્તિ સાધવામાં કેટલીક મુશ્કેલીઓ પણ અનુભવતા હોય છે.

*

આપણને લાગે છે કે એવા સાહિત્યકારો કલાની એક સાધારણીકૃત ભાષા માટે, એક પ્રકારના સાહિત્યિક બીજગણિત માટે અભાનપણે મથી રહ્યા છે. ગણિતશાસ્ત્રમાંથી ઉપમાન આપીએ તો, એક તરફ પરિપૂર્ણ ગાણિતિક પ્રતીકવ્યવસ્થા અને બીજી તરફ સામાન્ય વ્યવહારભાષા દ્વારા અપાતા ગાણિતિક સંબંધોના માત્ર ગોળગોળ અહેવાલો—આ બંને વચ્ચે જે સંબંધ છે, તેવો જ સંબંધ સાહિત્યકારની ઉપર્યુક્ત

સાધારણીકૃત ભાષા અને આપણા જાણીતા સમગ્ર ભાષાસમૂહ વચ્ચે છે.

*

વારંવાર આપણને એવા સાહિત્યકારોની અભિવ્યક્તિમાં આયાસ હોવાનું વરતાય છે. કેટલીક વાર તો એ કોઈ અજ્ઞાત મૂળકૃતિનો અનુવાદ હોવાનો ભાસ આપે છે—અને વાસ્તવમાં પણ એમ જ હોય છે. આવા સાહિત્યકારો (હ્વિટમેન, બ્રાઉનિંગ અને એમના જેવા) આપણને તેમની કલાની સુભગતા કરતાં વિશેષે તો તેમની ચેતનાના મહિમાથી પ્રભાવિત કરે છે. તેમની આ જાતની કાંઈક નિષ્ફળતા નિદાનદૃષ્ટિએ અત્યંત મહત્ત્વની છે, કેમ કે તે આપણા કોઈપણ અમુક જ્ઞાત ભાષાવિશેષ કરતાં વધારે વિસ્તારી, વધારે અંતઃસ્ફુરિત એવું એક ભાષાકીય માધ્યમ સાહિત્યમાં વ્યાપી રહેલું હોવાની સૂચક છે.

*

તેમ છતાં પણ માનવીય અભિવ્યક્તિનું જે સ્વરૂપ છે તે જોતાં, ઉત્તમ સાહિત્યકારો, અથવા તો કહોને કે સૌથી વધુ તુષ્ટિકર સાહિત્યકારો, શેક્સ્પિયર, હાઈને અને એમના જેવા, તે જ છે, જેઓમાં પોતાની ગહન અંતઃસ્ફુરણામાં કાપકૂપ કરીને તેને નિત્યની વાણીના પ્રાદેશિક આરોહઅવરોહો સાથે બંધબેસતી કરવાની અસંપ્રજ્ઞાત આવડત છે, તેમનામાં આયાસનાં કશાં ચિહ્ન નથી હોતાં. તેમની વ્યક્તિગત 'અંતઃસ્ફુરણા' એક પક્ષે નિરપેક્ષ અંતઃસ્ફુરિત કલાનો અને બીજે પક્ષે ભાષાકીય માધ્યમની સહજસિદ્ધ, વિશિષ્ટ કલાનો પરિપૂર્ણ સમન્વય લાગે છે. ઉદાહરણ તરીકે હાઈનેની કૃતિ વાંચતાં સારું વિશ્વ જર્મન ભાષા બોલતું હોય એવો આપણને આભાસ થાય છે. ઉપાદાનનું 'તિરોધાન' થઈ જાય છે.

*

પ્રત્યેક ભાષા પોતે અભિવ્યક્તિની સામૂહિક કલા છે. તેમાં અમુક એવા સૌંદર્યપરક ગુણધર્મો (વર્ણના, લયના, પ્રતીકાત્મક અને શબ્દરૂપના ગુણધર્મો) નિગૂઢ હોય છે, જે બીજી કોઈ પણ ભાષા **સર્વાંશે** સમાનપણે નથી ધરાવતી. આ ગુણધર્મો પોતાની શક્તિઓ કાં તો ઉપર્યુક્ત અજ્ઞાત, સર્વનિરપેક્ષ ભાષાની શક્તિઓ સાથે સંમિલિત કરી દે છે (શેક્સ્પિયર અને હાઈનેની પદ્ધતિ આ પ્રકારની છે), અથવા તો તેઓ એક આગવું સ્વકીય કલાસંવિધાન રચે છે— ભાષાની પ્રકૃતિગત કલાનું એક ઉત્કટ, ઊર્ધ્વીકૃત રૂપ નિર્મિત કરે છે. આમાંથી પાછલો પ્રકાર (સ્વિનબર્ન જેવા સુકુમાર 'લઘુ' કવિઓની વધુ લાક્ષણિકપણે 'સાહિત્યકીય' કલા) સહેજે નંદવાઈ જાય તેવી નાજુકાઈને લઈને હેરફેર સહી શકે તેવો નથી હોતો. સાહિત્યકલા ભાષાની પોતાની સામૂહિક કલાનો આધાર કેટલી હદ સુધી લે એ તે બતાવે છે.

*

કલાકારે પોતાની ભાષાની પ્રકૃતિગત સૌંદર્યપરક શક્યતાઓને ઉપયોગમાં લેવાની હોય છે. ભાષાવિશેષની સ્વયંસિદ્ધ અનુનેયતા કે સખ્તાઈ ને લક્ષમાં લઈને તેના સંદર્ભમાં જ સાહિત્યકારની કૃતિને મૂલવવી જોઈએ. જે કેટલીક વસ્તુઓ અમુક એક ભાષામાં સર્વોત્કૃષ્ટ રૂપે સાધ્ય હોય તે અમુક બીજી ભાષામાં સાધવાનો પ્રયાસમાત્ર પણ વ્યર્થ ગણાય. પણ દરેક ભાષાને તેની અમુક ક્ષતિની સામે કાંઈક વળતર પણ હોય છે. અંગ્રેજી સ્વરો ફ્રેંચ સ્વરોની તુલનાએ પ્રકૃતિથી જ ધૂંધળા છે, તો અંગ્રેજીનું લયચાપલ્ય તેની ઉક્ત ખામીનો બદલો વાળી આપે છે. સૌંદર્યદૃષ્ટિએ અમુક વર્ણમાળાની સહજસિદ્ધ નાદસમૃદ્ધિ કરતાં સમગ્રપણે તેના વર્ણોના ધ્વનિગત સામ્યો ને વિરોધોનું વિશેષ મહત્ત્વ છે.

*

પણ ભાષાની ધ્વનિપ્રકૃતિ એ તો તેના સાહિત્યનાં અમુક રીતે

દિશાનિર્ણાયક ગણાય તેવાં તત્ત્વોમાંનું એક તત્ત્વ છે. તેના કરતાં ક્યાંય વધારે મહત્ત્વની હોય છે ભાષાની શબ્દરૂપોને લગતી વિશિષ્ટતાઓ. ભાષા સમાસપ્રવણ છે કે સમાસવિમુખ, તે સંશ્લેષણાત્મક છે કે વિશ્લેષણાત્મક, તેના વાક્યોમાં શબ્દક્રમ ઠીકઠીક અનિયત છે, કે સજ્જડપણે નિયત—આ બધા ઉપર ભાષાના શૈલીવિકાસનો ઘણો મોટો આધાર હોય છે.

શૈલીનાં પ્રધાન લક્ષણો તો ભાષાએ પોતે જ અનિવાર્યપણે બાંધી આપેલાં હોય છે—જેમ ધ્વનિઓ, સ્વરાઘાત અને આરોહ-અવરોહો છંદની સર્વસામાન્ય શ્રવ્ય અસરનું સ્વરૂપ બાંધી આપે છે તેમ કલાકારને શૈલીનાં આ મૂળભૂત તત્ત્વો તેના આગવા અભિવ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્યને ભાગ્યે જ કશા બાધક હોવાનું લાગે છે. ઊલટું તે તો કયા પ્રકારનો શૈલીવિકાસ ભાષાની પ્રકૃતિને સૌથી વધુ અનુકૂળ પડશે તેનું દિગ્દર્શન કરાવી આપે છે. ખરેખરી મહાન શૈલી ભાષાના પાયામાં રહેલી રૂપરચનાની રીતસર વિરોધી હોવાની સહેજ પણ સંભાવના નથી, તે તેને પોતામાં સમાવી લે છે એટલું જ નહીં, તેના પાયા પર જ તે નવનિર્માણ કરતી હોય છે.

*

'શૈલી એ કોઈ નિરપેક્ષ વસ્તુ નથી, તે ગ્રીક કે લેટિન આદર્શોને અનુસરીને ભાષા ઉપર લાદવાની વસ્તુ નથી: શૈલી એટલે પોતાની પ્રકૃતિની નીકો વાટે વહેતી સ્વયં ભાષા જ—જેમાં સાહિત્યકારનું વ્યક્તિત્વ એક જીવંત ઉપસ્થિતિ તરીકે (નહીં કે એક કસરતબાજ ગોઠિયા તરીકે) આપણને પ્રતીત થાય તેટલી અંગત મોકળાશ માટે ઘટતો અવકાશ પણ હોય'—આ બધું શીખતાં યુરોપીય સાહિત્યને કેટલો બધો વખત લાગ્યો એ વાતનું આપણને આશ્ચર્ય થાય છે.

*

પણ હવે આપણે વધુ સ્પષ્ટપણે સમજી શકીએ છીએ કે એક

પ્રત્યેક ભાષા પોતે અભિવ્યક્તિની સામૂહિક કલા છે. તેમાં અમુક એવા સૌંદર્યપરક ગુણધર્મો (વર્ણના, લયના, પ્રતીકાત્મક અને શબ્દરૂપના ગુણધર્મો) નિગૂઢ હોય છે, જે બીજી કોઈ પણ ભાષા સર્વાંશે સમાનપણે નથી ધરાવતી. આ ગુણધર્મો પોતાની શક્તિઓ કાં તો ઉપર્યુક્ત અજ્ઞાત, સર્વનિરપેક્ષ ભાષાની શક્તિઓ સાથે સંમિલિત કરી દે છે (શેક્સ્પિયર અને હાઈનેની પદ્ધતિ આ પ્રકારની છે), અથવા તો તેઓ એક આગવું સ્વકીય કલાસંવિધાન રચે છે— ભાષાની પ્રકૃતિગત કલાનું એક ઉત્કટ, ઊર્ધ્વીકૃત રૂપ નિર્મિત કરે છે. આમાંથી પાછલો પ્રકાર (સ્વિનબર્ન જેવા સુકુમાર 'લઘુ' કવિઓની વધુ લાક્ષણિકપણે 'સાહિત્યકીય' કલા) સહેજે નંદવાઈ જાય તેવી નાજુકાઈને લઈને હેરફેર સહી શકે તેવો નથી હોતો. સાહિત્યકલા ભાષાની પોતાની સામૂહિક કલાનો આધાર કેટલી હદ સુધી લે એ તે બતાવે છે.

*

કલાકારે પોતાની ભાષાની પ્રકૃતિગત સૌંદર્યપરક શક્યતાઓને ઉપયોગમાં લેવાની હોય છે. ભાષાવિશેષની સ્વયંસિદ્ધ અનુનેયતા કે સખ્તાઈ ને લક્ષમાં લઈને તેના સંદર્ભમાં જ સાહિત્યકારની કૃતિને મૂલવવી જોઈએ. જે કેટલીક વસ્તુઓ અમુક એક ભાષામાં સર્વોત્કૃષ્ટ રૂપે સાધ્ય હોય તે અમુક બીજી ભાષામાં સાધવાનો પ્રયાસમાત્ર પણ વ્યર્થ ગણાય. પણ દરેક ભાષાને તેની અમુક ક્ષતિની સામે કાંઈક વળતર પણ હોય છે. અંગ્રેજી સ્વરો ફ્રેંચ સ્વરોની તુલનાએ પ્રકૃતિથી જ ધૂંધળા છે, તો અંગ્રેજીનું લયચાપલ્ય તેની ઉક્ત ખામીનો બદલો વાળી આપે છે. સૌંદર્યદૃષ્ટિએ અમુક વર્ણમાળાની સહજસિદ્ધ નાદસમૃદ્ધિ કરતાં સમગ્રપણે તેના વર્ણોના ધ્વનિગત સામ્યો ને વિરોધોનું વિશેષ મહત્ત્વ છે.

*

પણ ભાષાની ધ્વનિપ્રકૃતિ એ તો તેના સાહિત્યનાં અમુક રીતે

દિશાનિર્ણાયક ગણાય તેવાં તત્ત્વોમાંનું એક તત્ત્વ છે. તેના કરતાં ક્યાંય વધારે મહત્ત્વની હોય છે ભાષાની શબ્દરૂપોને લગતી વિશિષ્ટતાઓ. ભાષા સમાસપ્રવણ છે કે સમાસવિમુખ, તે સંશ્લેષણાત્મક છે કે વિશ્લેષણાત્મક, તેના વાક્યોમાં શબ્દક્રમ ઠીકઠીક અનિયત છે કે સજ્જડપણે નિયત—આ બધા ઉપર ભાષાના શૈલીવિકાસનો ઘણો મોટો આધાર હોય છે.

શૈલીનાં પ્રધાન લક્ષણો તો ભાષાએ પોતે જ અનિવાર્યપણે બાંધી આપેલાં હોય છે—જેમ ધ્વનિઓ, સ્વરાઘાત અને આરોહ-અવરોહો છંદની સર્વસામાન્ય શ્રવ્ય અસરનું સ્વરૂપ બાંધી આપે છે તેમ કલાકારને શૈલીનાં આ મૂળભૂત તત્ત્વો તેના આગવા અભિવ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્યને ભાગ્યે જ કશા બાધક હોવાનું લાગે છે. ઊલટું તે તો ક્યા પ્રકારનો શૈલીવિકાસ ભાષાની પ્રકૃતિને સૌથી વધુ અનુકૂળ પડશે તેનું દિગ્દર્શન કરાવી આપે છે. ખરેખરી મહાન શૈલી ભાષાના પાયામાં રહેલી રૂપરચનાની રીતસર વિરોધી હોવાની સહેજ પણ સંભાવના નથી, તે તેને પોતામાં સમાવી લે છે એટલું જ નહીં, તેના પાયા પર જ તે નવનિર્માણ કરતી હોય છે.

*

'શૈલી એ કોઈ નિરપેક્ષ વસ્તુ નથી, તે ગ્રીક કે લેટિન આદર્શોને અનુસરીને ભાષા ઉપર લાદવાની વસ્તુ નથી: શૈલી એટલે પોતાની પ્રકૃતિની નીકો વાટે વહેતી સ્વયં ભાષા જ—જેમાં સાહિત્યકારનું વ્યક્તિત્વ એક જીવંત ઉપસ્થિતિ તરીકે (નહીં કે એક કસરતબાજ ગોઠિયા તરીકે) આપણને પ્રતીત થાય તેટલી અંગત મોકળાશ માટે ઘટતો અવકાશ પણ હોય'—આ બધું શીખતાં યુરોપીય સાહિત્યને કેટલો બધો વખત લાગ્યો એ વાતનું આપણને આશ્ચર્ય થાય છે.

*

પણ હવે આપણે વધુ સ્પષ્ટપણે સમજી શકીએ છીએ કે એક

ભાષામાં જે સુંદર અને સચોટ હોય તે બીજી ભાષામાં દોષરૂપ બની જાય. લેટિન અને એસ્કિમો ભાષામાં પ્રત્યયસિદ્ધ રૂપોની પ્રચુરતા હોવાથી તે જટિલ અને પ્રલંબ વાક્યસંઘટનાને અનુકૂળ છે, જ્યારે તેવી રચના અંગ્રેજીમાં નીરસ ને કંટાળાભરી નીવડે. અંગ્રેજી જે શિથિલતાને અવકાશ આપે છે—અરે કોઈ લાગો હોય તેમ માગી લે છે, તે શિથિલતા ચીની ભાષામાં શુષ્કતા ઉપજાવશે. અને ચીનીમાં અવિકૃત શબ્દો અને નિયત ક્રમને કારણે જે વાક્યખંડોનો દૃઢબંધ, લાઘવયુક્ત સમાન્તરતા અને ગૂઢ વ્યંજના લાક્ષણિક છે, તે અંગ્રેજીની પ્રકૃતિને એકદમ તીખાં અને ગાણિતિક લાગશે. સાહિત્યનો રૂપબંધ ભાષાનિષ્ઠ હોવાનો આથી પણ વધુ પુરાવો તો તે તે ભાષાના કાવ્ય માટે વપરાતા છંદનું લાક્ષણિક બંધારણ પૂરો પાડે છે.

*

ભાષાના ગમે તેવા ધ્વનિઓ, આરોહઅવરોહો અને શબ્દરૂપો હોય અને સાહિત્યના સ્વરૂપને ઘડવામાં તે ગમે તેવો ભાગ ભજવતા હોય, પણ તેની સામે તેની ખોટાનો બદલો વાળી આપે—ક્ષતિની પૂર્તિ કરે એવો સૂક્ષ્મ નિયમ પણ કામ કરતો હોય છે, અને આથી કલાકારને જોઈતો અવકાશ મળી રહે છે. તેને જો ક્યાંક સહેજ સંકોચાવું પડતું હોય તો અન્યત્ર કેટલોક વિસ્તાર મળતો હોય. સામાન્યતઃ તેને યથેચ્છ વિચરવાનો પૂરતો અવકાશ હોય છે.

*

આમ હોય તેમાં કશું આશ્ચર્ય પણ નથી. ભાષા પોતે જ અભિવ્યક્તિની સામૂહિક કલા છે—લાખો વ્યક્તિગત અંતઃસ્ફુરણાઓનો સારાંશ છે. સામૂહિક સર્જનમાં વ્યક્તિનો લોપ થઈ જાય છે ખરો, પણ તેની વ્યક્તિગત અભિવ્યક્તિ અમુક રીતની સ્થિતિસ્થાપકતા અને અનુનેયતા રૂપે પોતાની કશીક નિશાની મૂકી જાય છે—આ

સ્થિતિસ્થાપકતા અને અનુનેયતા માનવ ચેતનાના બધાં સામૂહિક કાર્યોમાં અંતર્ગત રૂપે હોય છે. કલાકારના વ્યક્તિત્વને વ્યક્ત કરવા માટે ભાષા સજ્જ હોય છે, અથવા તો તેને સત્વર સજ્જ કરી શકાય છે. સાહિત્યકાર ન પ્રગટે તો તે માટે 'ભાષામાં કશું સામર્થ્ય નથી' એમ ભાષાને દોષ દેવો એ બરાબર નથી—તેનું કારણ એ હોય કે ખરેખર વ્યક્તિગત શાબ્દિક અભિવ્યક્તિ ખોજતી હોય એવી વ્યક્તિના આવિર્ભાવને માટે એ લોકોની સંસ્કૃતિ અનુકૂળ નથી.

*

શૈલીગત શબ્દ

શૈલીવિજ્ઞાનનો વિષય આપણે ત્યાં હજી સાવ નવો છે. અંગ્રેજી ‘સ્ટાય્લિસ્ટિક્સ’ માટે હું અહીં ‘શૈલીવિજ્ઞાન’ એવી સંજ્ઞા વાપરું છું. ‘શૈલીમીમાંસા’, ‘શૈલીવિચાર’ વગેરે પણ ચાલે. અત્યારે પશ્ચિમમાં આ વિષયમાં જે સ્વરૂપે અને જે પદ્ધતિએ ચર્ચાવિચારણા તથા સંશોધન થઈ રહ્યાં છે તે અર્વાચીન સમય પૂરતાં તો એક કરતાં વધુ દૃષ્ટિએ નવીન છે.

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસામાં શૈલીને સાહિત્યકૃતિનું એક મહત્ત્વનું અંગ ગણી છે. શૈલીની ચર્ચાવિચારણા કરતું વિપુલ સાહિત્ય આપણને મળે છે. અને અત્યાર પહેલાં પણ જુદી જુદી અનેક દૃષ્ટિ અને પદ્ધતિએ શૈલીવિચાર થયો છે. પણ છેલ્લાં પંદરેક વરસથી આ વિષયમાં એક નવા જ અભિગમનો, અને કેટલીક નવી જ અધ્યયન-પદ્ધતિઓનો ઉદય થયો છે. જોકે આ નવી દૃષ્ટિ કોઈ એક નિશ્ચિત સરણી કે રીતિનો આશ્રય નથી લેતી, તો પણ કૃતિની ભાષાના વિશ્લેષણને લાક્ષણિકપણે પ્રાધાન્ય આપે છે.

સાહિત્યિક શૈલીનું સ્વરૂપ સમજવાના અનેક પ્રયાસ

થતા રહ્યા છે. શૈલીની સંખ્યાબંધ વ્યાખ્યાઓ અપાયેલી છે. સાહિત્યને અને કલાને લગતા અનેક પાયાના વિભાવોની જેમ શૈલીનો વિભાવ પણ સારી રીતે અટપટો, ગૂંચવણભર્યો અને અનેક સ્થૂળસૂક્ષ્મ સ્તરોવાળો છે. તેને લગતી અત્યાર સુધીની વિચારણામાં મૂલ્યવાન એવું ઘણું હોવા છતાંયે અસ્પષ્ટ, અમૂર્ત અને સંદિગ્ધ હોય એવું પણ ઘણું છે. શૈલીમીમાંસાના અદ્યતન વલણની વિશિષ્ટતા એ છે કે તે શૈલી વિશેના આપણા ખ્યાલને વધુ નક્કર, સ્પષ્ટ અને ચોક્કસ કરવા મથે છે, આ માટે તે ચોક્કસ (અને કેટલીક વાર તો ગાણિતિક) પદ્ધતિઓનો આશ્રય લે છે, અને સામગ્રીના વિશ્લેષણથી તેના ધ્રુવ અંશો અને તેમની ભાતોને તારવી તેમને આધારે વ્યાપક વલણો નિશ્ચિત કરે છે..

પણ મારો વિષય અહીં શૈલીની વિચારણાને લગતો નથી. મારે શૈલીવિચારમાં ભાષાવિજ્ઞાનની ઉપયોગિતા વિશે વાત કરવાની છે. આ માટે પ્રથમ હું આધુનિક સાહિત્ય-વિચારમાં સાહિત્યકૃતિનાં અન્ય તત્ત્વો કરતાં તેની ભાષાને જે મહત્ત્વ અપાયું છે તેની વાત કરીશ. અને પછી શૈલીના વિશ્લેષણમાં ભાષાવિજ્ઞાન કેવી રીતે સહાયક બને છે તે વિષે કહીશ. વળી પાશ્ચાત્ય વિવેચનમાં આ વિષયની જે વિચારણા થઈ રહી છે તેને અનુલક્ષીને જ હું મારું વક્તવ્ય રજૂ કરીશ. આ દિશામાં ભારતીય સાહિત્યશાસ્ત્રમાં પ્રાચીન સમયમાં જે કાર્ય થયું છે, તે સમૃદ્ધ, વિપુલ અને સૈદ્ધાંતિક દૃષ્ટિએ અત્યંત મૂલ્યવાન હોવા છતાં વિષયની મેં સ્વીકારેલી મર્યાદાની બહાર હોવાથી તેનો અહીંતહીં

અછડતો ઉલ્લેખ કરીને જ હું સંતોષ માનીશ.

એવો પ્રશ્ન સહેજે થાય કે સાહિત્યની ભાષાનું અધ્યયન અદ્યતન શૈલીમીમાંસામાં અગ્રિમ સ્થાન લેવા લાગ્યું છે તેનું કારણ શું? આ પ્રશ્નની તપાસ શૈલીવિચારના હાલના વલણને સમજવા માટે ઘણી ઉપયોગી છે. સાહિત્યની ભાષાને મહત્ત્વ મળવાની પાછળનાં કારણો અમુક અંશે ઐતિહાસિક છે. તેમાંથી ત્રણ બળો ખાસ ઉલ્લેખનીય ગણાય: એક તો અર્વાચીન વિવેચનાએ કાવ્યનાં ઇતર અંગો કરતાં તેની ભાષાની વિચારણાને આપેલું પ્રાધાન્ય; બીજું, અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાનની અભૂતપૂર્વ પ્રગતિ; અને ત્રીજું, વિજ્ઞાન સિવાયની ઇતર વિદ્યાશાખાઓમાં પણ વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ અને પદ્ધતિનો પ્રભાવ—એટલે કે સ્વલક્ષી, અંગત સંસ્કારનિષ્ઠ અને માત્ર આંતરિક સૂઝનો આધાર લેતી તપાસપદ્ધતિને બદલે વસ્તુલક્ષી, તટસ્થ અને પરીક્ષણક્ષમ પરિણામોવાળી તપાસપદ્ધતિનો વધુ અને વધુ આદર. આપણે આ બળો ઉપર એક ઝડપી નજર નાખી જઈએ.

છેલ્લાં ચાળીશેક વરસની સાહિત્યમીમાંસાના ઘણા ખરા પ્રવાહોમાં કાવ્યભાષા અંગેની વિચારણાએ અગ્રસ્થાન રોક્યું છે.[1] આ વસ્તુનો ખ્યાલ મેળવવા માટે આપણે

૧. આ મુદ્દા માટે Brian Leeના The New Criticism and the Language of Poetry એ લેખનો આધાર લીધો છે. જુઓ Roger Fowler સંપાદિત Essays cn Language and Style (૧૯૬૬); પૃ. ૨૯–૫૨. આ પુસ્તક તરફ ધ્યાન ખેંચવા બદલ હું અધ્યાપક નગીનદાસ પારેખનો આભારી છું.

આય. એ. રિચર્ડ્ઝ, જે. સી. રેન્સમ અને ઇઝામેલ હંગર્લેન્ડ—એ ત્રણ વિવેચકોના મત જોઈશું તો પણ ચાલશે. રિચર્ડ્ઝે ઈ. સ. ૧૯૨૨માં કાવ્યભાષાના સ્વરૂપ વિશે રજૂ કરેલો સિદ્ધાંત એક નવું જ પ્રસ્થાન ગણાય છે. પછીના સાહિત્યવિચાર ઉપર એનો જબ્બર પ્રભાવ પડ્યો અને વિવેચનક્ષેત્ર ઉગ્ર વાદવિવાદથી ધમધમતું થયું. રિચર્ડ્ઝને મતે ભાષાનાં બે ભિન્નભિન્ન પ્રયોજનો હોવાનું જોઈ શકાય છે. વસ્તુનો નિર્દેશ કરવો તે એક પ્રયોજન; લાગણી, ચિત્તવૃત્તિ કે વલણ વ્યક્ત કરવું (કે જગાડવું) તે બીજું પ્રયોજન. વિજ્ઞાનમાં વપરાય છે તેવી નિર્દેશક ભાષાના વિરોધમાં, કાવ્યની ભાષા લાગણીનિષ્ઠ કે ભાવોદ્‌બોધક હોય છે. Cognitive કે referential ભાષા નહીં, પણ emotive ભાષા કાવ્યનું વ્યાવર્તક લક્ષણ છે. કાવ્યમાં નિર્દેશાત્મક અર્થોનું કશું સ્વતંત્ર મહત્ત્વ નથી—તેઓ ભાવપરક અર્થના નિમિત્ત કે વાહક લેખે જ ગણનાપાત્ર છે. કાવ્યત્વ શબ્દાર્થ ઉપર નહીં, તેની સાથે સંકળાયેલી લાગણી અને વૃત્તિ ઉપર નિર્ભર હોય છે. રિચર્ડ્ઝના આ સિદ્ધાન્તે કાવ્યવિચારમાં અર્થને કેંદ્રવર્તી બનાવ્યો.[૨]

એ પછી અમેરિકાના 'નવ્ય વિવેચકો' (ન્યૂ ક્રિટિક્સ) એ નામે ઓળખાયેલા જૂથે કાવ્યમાં અર્થનું

૨. અહીં ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં ભોજ વગેરેએ સ્વીકારેલી ત્રિવિધ વ્યવસ્થા—સ્વભાવોક્તિ, વક્રોક્તિ અને રસોક્તિનો સરખામણી માટે નિર્દેશ કરી શકાય. એ વ્યવસ્થા વધુ વ્યાપક અને સૂક્ષ્મદર્શી જણાય છે.

મહત્ત્વ તો સ્વીકાર્યું, પણ કાવ્યભાષા ઐકાન્તિકપણે ભાવનિષ્ઠ હોવાના રિચર્ડ્ઝના મતનો અસ્વીકાર કર્યો. જોન ક્રોવ રેન્સમે કાવ્યમાં અર્થ અને છંદ વચ્ચેની અથડામણનું સમાધાન સધાતું હોય છે એવો મત પ્રસ્તુત કર્યો.[૩] છંદને વશ વર્તવા જતાં કવિને અર્થ પરત્વે થોડીક બાંધછોડ કરવી પડે છે, તેમ અર્થને વળગી રહેવા જતાં છંદ પરત્વે થોડીક તાણખેંચ કરવી પડે છે. આ દૃષ્ટિએ કાવ્યગત સ્પષ્ટ અને અસ્પષ્ટ અર્થો વચ્ચેના, પ્રકટ અને પ્રચ્છન્ન અર્થો વચ્ચેના, કાવ્યના રચનાબંધ (structure) અને ગૂંથણી (texture) વચ્ચેના—સંબંધની તપાસ કાવ્યના સ્વરૂપને સમજવામાં પાયાની ગણાય.

પણ રિચર્ડ્ઝના મતનો ધરમૂળથી વિરોધ કરવાનો પ્રયાસ ઇઝાએલ હંગરલેન્ડે કર્યો છે.[૪] તેમના મતે કાવ્યભાષાને કોઈ અલગ ભાષા માનવા માટે કશો આધાર નથી. નિત્યના વ્યવહારની ભાષા જ કાવ્યનું વાહન હોય છે. કાવ્યભાષાની કોઈ આગવી કે વિશિષ્ટ પદાવલિ નથી હોતી, તેમ નથી હોતી તે ઊર્મિનિષ્ઠ અર્થ પૂરતી સીમિત. કાવ્યભાષા તેમ જ શાસ્ત્રીય ભાષા બંનેય નિત્યની ભાષાનાં જ વિશિષ્ટ રૂપો છે.

આ ત્રણ ઉપરાંત બીજા કેટલાક માન્ય આધુનિક વિવેચકો પણ કાવ્યભાષાને સર્વાધિક અગત્યની ગણે છે.

---

૩. The New criticism (૧૯૪૧).

૪. Poetic Discourse (૧૯૫૮).

જેમ કે કાવ્યભાષામાં મુખ્યાર્થનું તથા અર્થછાયાઓનું સમાન મહત્ત્વ સ્વીકારતો એલન ટેયૂટનો મત; ધ્વન્યર્થ ઉપર ભાર મૂકતો બ્લેક મુરનો મત : ‘પેરેડોક્સ’ (વિરોધ), ‘વિટ’ (નર્મ), ‘આયરની’ (કટાક્ષ), ‘એમ્બિગ્યુઈટી’ (નાનાર્થતા)—આવા કાવ્યગત અર્થરચનાના પ્રકારોને તારવતો ક્લિન્થ બ્રુક્સનો મત, વગેરે.

કાવ્યને તેની ભાષા દ્વારા જ પહોંચી શકાય એ ઉપર્યુક્ત સર્વ મતોનું ગૃહીત છે. કવિતાને સમજવા–આસ્વાદવા માટે, કવિના જીવનનું, માનસનું, કે સાંસ્કૃતિક સંદર્ભનું નહીં, પણ કવિતાનું પોતાનું જ સૂક્ષ્મ અધ્યયન કરવું જોઈએ એવી કૃતિનિષ્ઠ દૃષ્ટિનું જ આ એક પરિણામ છે. કાવ્યના સ્વરૂને લગતા આ વિચારપ્રવાહોને પ્રભાવે છંદ, અલંકાર વગેરે શૈલીનાં ઇતર અંગોના કરતાં કાવ્યભાષા પ્રત્યે લક્ષ સવિશેષ આકર્ષિત થવા લાગ્યું, અને કાવ્યત્વને વધુ ચોક્કસપણે સમજવા માટે કૃતિમાંની શબ્દપસંદગી અને શબ્દગોઠવણીની તપાસ શૈલીઅધ્યયનમાં ફળપ્રદ મનાવા લાગી.

પણ આ તપાસમાં અત્યારે જે સૂક્ષ્મ અને ચુસ્ત વિશ્લેષણપદ્ધતિ અખત્યાર કરાઈ રહી છે, તે આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનને આભારી છે. આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાને ભાષાના બહિરંગનું વિશ્લેષણ અત્યંત ચોક્કસાઈ અને સૂક્ષ્મતાથી કરવાની પદ્ધતિઓ વિકસાવી છે, અને વર્ણના તથા રૂપના પાયાના ઘટકો તારવીને તેમની તે તે ભાષામાં મળતી ગોઠવણીના પ્રકારો અને ભાતોના પ્રકટીકરણ દ્વારા ભાષાના

રચનાબંધ ઉપર પ્રકાશ નાખવામાં તેને અસાધારણ સફળતા મળી છે. ભાષાવિજ્ઞાને અત્યાર સુધી તો નિત્યના બોલચાલના વ્યવહારની ભાષાને જ—અને વિશેષે તો તેના ઊર્મિમુક્ત અંશને જ—અભ્યાસવિષય બનાવી છે. પણ આ ક્ષેત્રમાં કાર્યક્ષમ નીવડેલાં ટેકનિક અને તપાસ-પદ્ધતિ સાહિત્યભાષાની તપાસ માટે સહેજે ઉપયોગમાં આવે. આમ સાહિત્યભાષાનું સૂક્ષ્મ વિશ્લેષણ કરવાનું વલણ અમુક અંશે ભાષાવિજ્ઞાનમાં થયેલી પ્રગતિને પણ આભારી છે.

પણ રિચર્ડ્ઝની કાવ્યભાષાની મૂળગામી વિચારણાથી માંડીને ચુસ્ત વિશ્લેષણપદ્ધતિ અપનાવવા સુધીનાં આધુનિક કાવ્યવિચારનાં વલણોની પાછળ એક બીજું અત્યંત વ્યાપક અને શક્તિશાળી બળ કામ કરી રહ્યું છે. આ બળ તે વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ. ભૌતિક જગતની વ્યવસ્થા અને નિયમો ખોળી કાઢવામાં વિજ્ઞાને જે અદ્‌ભુત સિદ્ધિઓ મેળવી તેથી વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિનાં સામર્થ્ય અને પ્રભાવ સર્વસ્વીકૃત બનવા લાગ્યાં. ભાષાશાસ્ત્ર, માનવશાસ્ત્ર, માનસશાસ્ત્ર, સમાજશાસ્ત્ર, અર્થશાસ્ત્ર વગેરે માનવીય વિદ્યાઓના અધ્યયનમાં પણ માપ, ગણના, ગોઠવણી વગેરે ઉપર આધારિત ચોક્કસ તપાસ-પદ્ધતિઓનો આદર થવા લાગ્યો. સાહિત્ય અને કલાનું અધ્યયન પણ આ પ્રભાવથી કેમ વંચિત રહી શકે? સાહિત્ય અને કલાનું સર્જન તથા ભાવન એ સ્વરૂપતઃ કોઈ બુદ્ધિનિષ્ઠ પ્રવૃત્તિ કે પ્રક્રિયા નથી એ વાત સાચી. પણ તેમના પરત્વેની વિચારણા એ નિઃશંક એક બૌદ્ધિક

પ્રવૃત્તિ છે. આ વિચારણામાં ચિત્ત પર પડેલા સંસ્કાર કે છાપ, અંગત રુચિ, આંતરિક સૂઝ વગેરે પર સારા પ્રમાણમાં આધાર રખાતો આવ્યો છે. અને છેવટે તો કલાકૃતિનું ભાવન કે સર્જન એક વ્યક્તિગત, અંગત અનુભૂતિ હોવાથી તેની વિચારણા આત્મલક્ષી ધોરણે કરવાનું અમુક અંશે અપરિહાર્ય અને અનિવાર્ય જ છે. સાથે એ પણ દેખીતું છે કે સાહિત્ય કે કલાનાં જે અંગોની વિચારણા વસ્તુનિષ્ઠ તટસ્થ ધોરણોએ કરી શકાય, તે અંગોની આપણી સમજ વધુ ચોક્કસ બને—તે પરત્વેની આપણી માહિતી અને જ્ઞાન વધુ સ્થાયી અને નિશ્ચિત સ્વરૂપનાં બને.

વિમ્સેટે એક સ્થળે[૫] સૂચવ્યું છે કે વિવેચનની શબ્દાવલિને ત્રણ વર્ગોમાં વહેંચી શકાય : તેમાં એક છેડે એવા શબ્દો છે, જે સર્વસામાન્ય ભાવે અનુકૂળ કે પ્રતિકૂળ મૂલ્યાંકન વ્યક્ત કરે છે–જેમ કે સરસ કાવ્ય, ઉત્તમ નવલકથા, નિષ્ફળ કે કચરા જેવી વાર્તા, હૃદયંગમ, હૃદ્ય, ચારુ, ચિત્તહર, ચિત્તભર વગેરે. બીજે છેડે તદ્દન તટસ્થ, શાસ્ત્રીય સંજ્ઞાઓ મૂકી શકાય : છંદ, વસ્તુ, પાત્ર, નાટક, ગદ્ય, વાસ્તવવાદી, પ્રતીક, રૂપક, ઉપમા, અંક, વાતાવરણ વગેરે. અને આ બે છેડાની વચ્ચે એવા સંખ્યાબંધ શબ્દો આવે છે, જેમાં આગલા બેય વર્ગોનાં—વર્ણન અને મૂલ્યાંકનનાં—લક્ષણોનું મિશ્રણ હોય છે : ભારેખમ, રમતિયાળ,

૫. W. K. Wimsatt, Jr., The Verbal Icon. (૧૯૫૮ની કાચા પૂંઠાની આવૃત્તિ), પૃ. ૨૪૮.

ઉદાત્ત, ભવ્ય, તેજસ્વી, કુત્સિત, મધુર, જોમવાળું, મંદ, શિથિલ, વગેરે. વિવેચનની પરિભાષાનું આ મિશ્ર સ્વરૂપ અમુક અંશે કાવ્યના અવ્યાખ્યેય સ્વરૂપને આભારી છે એ સાચું. વસ્તુલક્ષી ધોરણે તારવેલાં બધાંયે લક્ષણોનો સરવાળો કરીએ તોપણ કાવ્યના આસ્વાદને કદી પણ પૂરેપૂરો તેમાં સમાવી શકાતો નથી એ વાત સ્વીકારવી જોઈએ. છતાં એ પણ નકારી શકાય તેમ નથી કે વિવેચનની પરિભાષામાં ક્રમે ક્રમે વધુ અને વધુ તટસ્થ બનતા જવાનું ઉત્કટ વલણ રહેલું છે, અને જેટલા પ્રમાણમાં કૃતિનું વિશ્લેષણ તટસ્થ ધોરણે સાધી શકાય છે, તેટલા પ્રમાણમાં આપણી આંતરિક સૂઝને વધારે દૃઢ ભૂમિકા ઉપર સ્થાપિત કરી શકાય છે. કાવ્યને બરાબર 'સમજવા'ની પ્રવૃત્તિ તેના 'મૂલ્યાં-કન'ને વધુ ચોક્કસ અને પરીક્ષણક્ષમ કરી શકે છે.

તપાસ નીચેની વસ્તુનાં ચોક્કસ ઘટકો નક્કી કરી શકાય, તે ઘટકોના આંતરસંબંધ અને વ્યવસ્થા નક્કી કરી શકાય, અને સમગ્ર વસ્તુનો – તેનાં બધાં પ્રસ્તુત પાસાંનો ખુલાસો આ ઘટકો અને વ્યવસ્થા દ્વારા આપી શકાય, ત્યારે તે વસ્તુની આપણી સમજ ચોક્કસ સ્વરૂપની બને.

ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં તો આ વાત પહેલેથી જ માન્ય રહી છે. તેનું શબ્દાર્થની શક્તિનું વિશ્લેષણ, અલંકારરૂપે અર્થસંબંધોનું અત્યંત સૂક્ષ્મદર્શી વર્ગીકરણ, અને વિવિધ ગુણો અને રીતિઓના સ્વરૂપનું વસ્તુલક્ષી ધોરણે પ્રકટીકરણ વૈજ્ઞાનિકતાના આગ્રહી કોઈ પણ આધુનિકને આશ્ચર્યમાં નાખી દે તેટલું બધું ચોક્કસ, વ્યવસ્થિત,

વિશદ અને મર્મગામી છે. આપણને કેટલીક વાર તો લાગે છે કે પાશ્ચાત્ય વિવેચનનું અહીં પરિચયપ્રાપ્ત વલણ જે દિશાની હમણાં હમણાં સહેજ ઝાંખી કરવા લાગ્યું છે, તે દિશામાં પ્રાચીન ભારતીય કાવ્યમીમાંસકો ક્યાંય સુધી આગળ વધી ગયેલા. પણ આ વસ્તુ અલગ ચર્ચાનો વિષય હોઈને અહીં તેનો કશો ઊહાપોહ પ્રસ્તુત નથી. માત્ર આપણી પ્રાચીન કાવ્યવિચારની દૃષ્ટિ અને પદ્ધતિને અમુક અંશે (અને જુદા સંદર્ભમાં પણ) પુનર્જીવન મળે છે એ આપણે માટે હર્ષ અને ગૌરવની વાત છે એટલું નોંધીએ.

અહીં સુધી શૈલીવિચારમાં કાવ્યભાષાને કયા કારણે મહત્ત્વ મળ્યું તેની મેં વાત કરી. આટલી પૂર્વભૂમિકા મારા હવે પછીના વક્તવ્યને માટે અનિવાર્ય હતી. તો હવે મુખ્ય વાત ઉપર આવું.

શૈલીવિજ્ઞાનમાં ભાષાવિજ્ઞાન કઈ રીતે અને કેટલું સહાયક થઈ શકે? જ્યારે આપણે શૈલીની દૃષ્ટિએ અમુક કૃતિની ભાષાનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે તેમાં એક વસ્તુ એ તપાસવાની હોય છે કે કૃતિમાં કયા એવા વિશિષ્ટપણે કે અર્થપૂર્ણ રીતે યોજાયેલા શબ્દો અને પ્રયોગો છે, જેમનો કાવ્યને કાવ્ય બનાવવામાં સ્પષ્ટપણે ફાળો છે? આનો નિર્ણય કરવાની એક રીત તે કૃતિના ભાષાપ્રયોગો સામાન્ય ભાષાના પ્રયોગોથી ક્યાં અને કેટલે અંશે જુદા પડે છે તે તપાસવું—એટલે કે સામાન્ય વ્યવહારની ભાષાને ધોરણ તરીકે લઈને તેનાથી કૃતિની ભાષા કઈ

કઈ વીગતોમાં ફંટાય છે—અલગ તરી આવે છે તેની તપાસ કરવી. આ તપાસ અમુક અમુક પ્રયોગ કેટલી વાર થયો છે અને કેવા સ્થાને થયો છે તેને આધારે કરાય. આમ કૃતિમાં અમુક અમુક વર્ણો, રૂપો અને શબ્દોની બહુલતા કે વિરલતાનો, તેમનાં પ્રયોગસ્થાનની વિશિષ્ટતાઓનો તથા વાક્યની વિશિષ્ટ રચનાઓનો—એટલે કે અમુક ઘટકોના લોપવાળાં વાક્યો, વ્યુત્ક્રમવાળાં વાક્યો, સમાન્તરતા કે વિરોધના સંબંધવાળાં વાક્યો વગેરેનો—વૃત્તાંત સૂક્ષ્મ અને વ્યવસ્થિત વિશ્લેષણ વડે તૈયાર કરવામાં આવે, તો તે ઉપરથી ચાલુ ભાષાથી કૃતિની ભાષા ક્યાં જુદી પડે છે તેનું, તેની 'વક્રતા'નું,[૬] deviation નું માપ નીકળે, અને સર્જકે તેને કલાત્મક હેતુઓ સાધવા માટે કઈ રીતે ઉપયોગમાં લીધી છે તે સ્પષ્ટપણે સમજવામાં ઘણી મૂલ્યવાન સહાય મળે. આ પહેલાં કૃતિની ભાષાના વિશિષ્ટ પ્રયોગો તરફ કશું ધ્યાન નહોતું અપાતું એવું કોઈ કહેતું નથી. આધુનિક વલણની વિશિષ્ટતા એ છે કે પહેલાં જ્યાં કૃતિમાં અમુક ભાષાપ્રયોગ ચમત્કૃતિ સાધક છે એમ માત્ર ચીંધીને જ સંતોષ માનવામાં આવતો, ત્યાં હવે સૂક્ષ્મ અને સર્વાંગીણ વિશ્લેષણથી આપણા ચિત્ત પર પડેલી છાપના મૂળમાં જવાનો પ્રયત્ન થાય છે, અને તેમાં કશી વ્યવસ્થા કે વ્યાપક વલણ પ્રચ્છન્ન રહ્યું હોય તો તે પ્રગટ

૬. ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં કુંતક ભોજ વગેરેએ જે તત્ત્વ વ્યવહારની અને શાસ્ત્રની ભાષા('વચસ')ને 'કાવ્ય'થી જુદી પાડે છે તેને 'વક્રતા' નામ આપેલું છે, અને તેવી ઉક્તિને વક્રોક્તિ કહી છે. તેમને deviation અને deviant expression સાથે સરખાવી શકાય

કરાય છે. આપણા ચિત્ત ઉપર, કવિતામાં અમુક સ્થાને હૃદ્ય પ્રયોગ થયો, અમુક સ્થાને ઉત્કટતા અનુભવાઈ, અમુક સ્થાને પરાકાષ્ઠા આવી, અમુક સ્થાને આસ્વાદ ખંડિત થયો, અમુક સ્થાન આંખમાં કણાની જેમ ખૂંચ્યું વગેરે વગેરે જે છાપો પડે છે, તેમાં તે તે સ્થાને વિશિષ્ટ શબ્દની પસંદગી, ગોઠવણી કે વર્ણ, રૂપ અને અર્થની વિશિષ્ટ ભાતો વગેરે હોય તો તે ભાષાકીય વિશ્લેષણ પ્રકટપણે તારવી આપે છે.

કાવ્ય એ ઘણો સંકુલ અને સૂક્ષ્મ પદાર્થ છે. તેના સેંકડો, અને સેંકડો રીતે ગૂંથાયેલા, સ્થૂળસૂક્ષ્મ તાણાવાણાને ઉકેલવાનું કાર્ય ઘણું વિકટ છે. આમાં ભાષાવિશ્લેષણ વિવિધ રીતે સહાયક બની શકે છે, અને કેટલીક ગૂંચો ઉકેલી આપે છે. આ માટે ઉદાહરણ લેખે એકબે વસ્તુનો નિર્દેશ કરું. કાવ્યમાં છંદના ઉપયોગની વાત લઈએ. આપણે જાણીએ છીએ કે કોઈ બે કૃતિમાં એકનો એક છંદ--કહો કે મંદાક્રાંતા કે શિખરિણી—વપરાયો હોય, ત્યાં એકમાં તેનો પ્રયોગ આપણને સફળ લાગે, બીજામાં નિષ્ફળ: એકમાં છંદ કાવ્યત્વની દૃષ્ટિએ સમર્પક લાગે, બીજામાં પ્રતિકૂળ કે ઉદાસીન. આપણા ઉપર આવી છાપ શેને આધારે પડે છે? મંદાક્રાંતા કે શિખરિણી જેવા છંદનું માપ તો અક્ષરેઅક્ષર પૂરતું નિશ્ચિત છે, અને સર્વત્ર એકનું એક હોય છે. તે માપ પૂરતી એક કવિ અને બીજા કવિ વચ્ચે કશો ફરક પડવાની શકયતા જ નથી. તો પછી શા કારણે આપણને એક કવિના મંદાક્રાંતાથી

બીજાનો મંદાક્રાંતા ચડિયાતો લાગે છે? વિશ્લેષણ કરવાથી આનો ખુલાસો મળી રહે. મંદાક્રાન્તાનું ચરણ અમુક માપનું હોય છે. તેને આદિ અને અંત હોય છે; તેમાં વચ્ચે અને અંતે યતિ હોય છે, તેની અમુક પઠનરીતિ છે, જેમાં આરોહઅવરોહની અમુક ભાત, અને અમુક વળાંકો આવે છે: ટૂંકમાં મંદાક્રાંતાને પોતાનો આગવો, રૂઢ, નિશ્ચિત લય છે, અને તે નિરક્ષર કે એકાક્ષરી પઠનમાં પણ વ્યક્ત થાય છે. હવે આ મંદાક્રાંતામાં કાવ્યની અમુક પંક્તિ રચાયેલી હોય છે, ત્યારે તેમાં મુકાયેલી ઉક્તિને—તે ઉક્તિમાં રહેલા અર્થને અને ભાવને પણ પોતાનું એક વિશિષ્ટ સ્વરૂપ કે ગોઠવણી હોય છે: તે ઉક્તિમાં પણ અમુક પ્રધાન અને અમુક ગૌણ સ્થાનો હોય છે, અમુક ક્રમ હોય છે, ઉચ્ચારણના અમુક આરોહઅવરોહ હોય છે: ટૂંકમાં ઉક્તિને પોતાને પણ વ્યાકરણમાન્ય અમુક રચના તથા અમુક અર્થલય અને ભાવલય હોય છે. જે કાવ્ય-પંક્તિમાં છંદસ્વરૂપ સાથે ઉક્તિસ્વરૂપનો સંવાદ સધાયો હોય —છંદનાં વળાંકો, આરોહઅવરોહો અને વિશિષ્ટ સ્થાનો સાથે ઉક્તિના અર્થ, ભાવ અને વ્યાકરણી રચનાને લગતા વળાંકો, આરોહઅવરોહ અને વિશિષ્ટ સ્થાનોનો મેળ મળ્યો હોય, તે કાવ્યપંક્તિનો છંદ સફળ લાગે; જ્યાં એ બે વચ્ચેનો મેળ તૂટે, કે યાંત્રિક રીતે એકધારી ગોઠવણી હોય, ત્યાં છંદ નકામો કે જડ લાગે. આમ ઉક્તિનું વિશ્લેષણ પંક્તિની રચનાની ખૂબી સમજવામાં અત્યંત ઉપયોગી નીવડે.

તેવી જ રીતે નાનાલાલ જેવાના અપદ્યાગદ્યનું અથવા તો અછાંદસ રચનાનું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ કરવામાં ભાષાકીય વિશ્લેષણ ઘણું ખપમાં આવે. અપદ્યાગદ્યમાં અને અછાંદસ રચનાઓમાં વિશિષ્ટ લય છે એમ અનેક વાર કહેવાયું છે. પણ તેની વ્યાખ્યા કે લક્ષણો કોઈએ તારવી આપ્યાં નથી. પણ શબ્દાવલિ, કાકુઓ, વ્યુત્ક્રમ--સમાન્તરતા–વિરોધ, અને ભાવના આરોહઅવરોહો: આવાં તત્ત્વોની રચના અલગઅલગ તપાસીને, તેમના આંતરસંબંધોનો નિર્ણય કરવાથી તેમાં લય જેવું કશું તત્ત્વ વાસ્તવમાં છે કે નહીં, હોય તો તેનું સ્વરૂપ કેવા પ્રકારનું છે, અને કાવ્યના સાધન લેખે તેનું કેવું સામર્થ્ય છે તે આપણને બરાબર સમજાય.

આ ઉપરાંત રૂઢ રચનાશૈલી અને પદાવલિવાળી સંસ્કૃતપ્રાકૃત કે મધ્યકાલીન કવિતાને અમુક નવી રીતે જોવાની અને આસ્વાદવાની દૃષ્ટિ પણ આપણને શૈલીમીમાંસા પાસેથી—અને તદંતર્ગત ભાષાવિશ્લેષણ પાસેથી મળે છે. પણ શૈલીમીમાંસાના આ અને બીજાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં પાસાંને સ્પર્શવાનો અહીં અવકાશ નથી. મારો આશય તો એક વિકસતા નૂતન વિવેચનક્ષેત્રની થોડીક ઝાંખી કરાવવાનો, અને ભાષાવિજ્ઞાનની વિવેચન માટે પણ અમુક સાર્થકતા હોવાનું બતાવવાનો હતો. આશા રાખું છું કે એ આશય હું થોડોક પણ પાર પાડી શક્યો હોઈશ.

છંદ–સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ?

પ્રાસ્તાવિક

પ્રત્યેક યુગના મોટા સાહિત્યકારને હાથે સાહિત્ય-રચનાના વિષયમાં અનેક પ્રકારની પહેલ થતી હોય છે. આગલી પરંપરાને ક્યાંક તે નવો વળાંક આપે છે, ક્યાંક તે નવું પ્રસ્થાન આદરે છે, ક્યાંક તે પ્રચલિત પ્રણાલિકાઓનું નોંધપાત્ર પરિમાર્જન કે કાયાકલ્પ સાધે છે. અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાંથી ગોવર્ધનરામ, કાન્ત, નાનાલાલ, બળવંતરાય વગેરેનાં ઉદાહરણ આપી શકાય. નાનાલાલે આ રીતે કેટલીક બાબતમાં માર્ગવિધાયકનું–પથિકૃતનું કાર્ય કર્યું તે સૌને સુવિદિત છે. તેમની ઉત્તમ રચનાઓની કૌતુકરાગી ભાવનામયતા, અલંકારવૈભવ, લયલાલિત્ય અને આદર્શવાદી ઉદ્બોધકતા સૌ કોઈને પ્લાવિત કરી દે તેવાં છે, જ્યારે છંદ અને ભાષાની બાબતમાં તો તેમણે મૌલિક અને અવનવા માર્ગો ખોળી કાઢેલા.

સાધારણ સાહિત્યરસિકની પાસે પણ નાનાલાલ વિષે બીજું કાંઈ નહીં તો બે ખ્યાલો તો હોવાના જ: એક તો એ કે નાનાલાલ બહુ મોટા કવિ હતા; અને બીજું

એ કે તેઓ અપદ્યાગદ્ય લખતા: નાનાલાલની ડોલનશૈલી કે અપદ્યાગદ્યની શોધ એ એકલી જ તેમની પ્રગલ્ભ, સ્વતંત્ર અને ઉત્કટ સર્જકતાના પુરાવા તરીકે પૂરતી છે.. એટલે તેમના સ્મરણ નિમિત્તે કવિતામાં છંદને× લાગતા થોડાક મુદ્દાઓની વિચારણા સ્થાને ગણાશે.

છંદનું મહત્ત્વ

એક રીતે જોઈએ તો દરેક યુગાન્તરમાં કવિ સમક્ષ મુખ્ય સમસ્યા ભાષા અને છંદની હોય છે. પોતાના માધ્યમની નવી શક્યતાઓ તેણે ખોળી કાઢવાની હોય છે. નવા યુગના સૂરને પ્રકટ કરવા તેને નવા શબ્દ અને નવા લયની જરૂર પડે છે અને વિશિષ્ટ પ્રકારની મૌલિકતા ધરાવતા કલાકારને હાથે એ દિશામાં પહેલ થાય છે. પ્રત્યેક યુગની કવિતાની પદાવલિ અને છંદોરચના પોતાના યુગની આગવી એંધાણીઓથી અંકિત હોય છે.

પણ કોઈને કદાચ પ્રશ્ન થશે: ભાષાનું તો જાણે સમજ્યા, પણ છંદનું વળી એવું તે શું મહત્ત્વ? કાવ્યના ભાવ, અર્થ, રસ, ધ્વનિ વગેરેને હિસાબે તેના છંદનું સ્થાન ખૂણામાં જ ગણાય. અને આપણે ક્યાં નથી જાણતા કે કવિ પાસે કવિતા હોય પછી છંદબંદ તો આપોઆપ સીધા ચાલે? પંડિતો અને વિવેચકો પણ કહે જ છે ને કે છંદ અને અલંકાર કાવ્યનાં બાહ્ય તત્ત્વો છે, જ્યારે ગુણ અને રસ આંતરિક છે. કવિતાના આસ્વાદનમાં છંદ

× લેખમાં 'છંદ' શબ્દ યથોચિત છંદ અને લય બંનેનો વાચક સમજવો.

અને લયની ઉપેક્ષા કરવાથી ખાસ કોઈ ત્રુટિ નથી આવતી એવી છાપ કે સમજ વ્યાપક છે.

આ વાતનો પ્રતિવાદ કરવા પ્રથમ તો હું કશી સિદ્ધાંતચર્ચા કરવાને બદલે નક્કર પુરાવો જ રજૂ કરું. કાવ્યમાં છંદ માત્ર શોભાનો કે ઉપલકિયો જ હોય તો પછી નર્મદથી માંડીને હજી હમણાં જ થયેલા પદ્યનાટક પરના પરિસંવાદ સુધી લગાતાર જે છંદચર્ચા થતી રહી છે તેનો શો ખુલાસો? આપણે જો કાવ્યમાં અને કાવ્ય-વિચારમાં છંદનું સારું એવું મહત્ત્વ હોવાનું ન સ્વીકારીએ તો નર્મદ, દલપત, નરસિંહરાવ, કાન્ત, બળવંતરાય, કે. હ. ધ્રુવ, નાનાલાલ, ખબરદાર, રામનારાયણ પાઠક, ઉમાશંકર —એમ આપણા અનેક અગ્રણી સાહિત્યકારોએ છંદના જે વિવિધ પ્રયોગો અને વિનિયોગો કર્યા છે, તથા છંદો-રચનાની જે ભરચક ચર્ચા કરી છે તેનો કશો અર્થ ન રહે: તેઓને કાં તો ખોટે રસ્તે ચડી ગયેલા માનવા પડે અથવા તો તેમની આ પ્રવૃત્તિને નવરાશને ભરવાના નુસખા લેખે ઘટાવવી પડે.

કવિતાનો જન્મ અને છંદ

છંદના મહત્ત્વનો બીજો પુરાવો સર્જનની પ્રક્રિયાને લગતાં—કવિતાના જન્મને લગતાં—કવિઓ અને વિવે-ચકોએ કરેલાં વિધાનોમાંથી મેળવી શકાય. ત્રણ પાશ્ચાત્ય કવિઓએ આ અંગે જે વાત કહી છે તે મને અત્યારે હાથવગી છે અને તેનો નિર્દેશ પૂરતો થઈ પડશે. આ ત્રણ જણ

તે ફ્રેન્ચ કવિ અને કાવ્યમીમાંસક પોલ વાલેરી, જર્મન કવિ શિલર અને અંગ્રેજ કવિવિવેચક ટી. એસ. એલિયટ. વાલેરી જણાવે છે[૧] કે તેનું કાવ્ય Le Cimetiere marin પહેલાં તો કેવળ એક છંદોલયરૂપે તેના ચિત્તમાં પ્રગટ્યું. ક્યા વિચાર કે ભાવને એ ઢાળમાં ઢાળવો એની કશી જ સૂઝબૂઝ તે ક્ષણે વાલેરીને ન હતી. પછી ક્રમે ક્રમે થોડાક આમતેમ અધ્ધર તરતા-રખડતા શબ્દો તે ઢાળમાં ગોઠવાઈ ગયા; તેથી ધીમેધીમે વિષયનો કાંઈક આકાર ઊપસવા લાગ્યો, અને તે પછીથી કવિકર્મનો સુદીર્ઘ પરિશ્રમ શરૂ થયો. વાલેરીના બીજા એક કાવ્ય La Pythieના ઉદ્‌ભવમાં પણ અમુક અષ્ટાક્ષરી છંદે અને તેની સાથે થોડાક શબ્દોએ પહેલપ્રથમ દેખા દીધા. એ શબ્દો, તેઓ જેના ભાગ હોઈ શકે તેવું વાક્ય સૂચવતા હતા—અને વાક્યના નિર્માણ સાથે તેનું અનંત અર્થસંબંધો સૂચવવાનું

---

૧. 'My poem Le Cimetiere marin began in me by a rhythm, that of a French line of ten syllables, divi-ded into four and six. I had as yet no idea with which to fill out this form. Gradually a few hovering words settled in it, little by little determining the subject, and my labor (a very long labor) was before me. Another poem, La Pythie, first appeared as an eight-syllable line whose sound came of its own accord. But this line implied a sentence, of which it was part, and this sentence, if it existed, implied an infinite number of solutions.' (વાલેરી. 'ધી આર્ટ ઓફ પોએટ્રી', વિન્ટેજ આવૃત્તિ, ૧૯૬૧, પૃ. ૮૦; ઉપરાંત જુઓ પૃ. ૧૪૮)

સામર્થ્ય આપોઆપ જ હસ્તગત થાય.

એ જ પ્રમાણે શિલરે કહ્યું[2] છે કે હું જ્યારે કાવ્ય લખવા બેસું છું, ત્યારે ઘણુંખરું તો તેનું લયતત્ત્વ જ મારી સામે પ્રકટરૂપે દેખાય છે, નહીં કે તેના વિષયનું સ્પષ્ટ સ્વરૂપ, વિષય-સ્વરૂપ ઘણી વાર મારા મનમાં અમુક અંશે અસ્પષ્ટ જ હોય છે.

અને એલિયટનું વિધાન પણ આવા જ અર્થનું છે.[3] કોઈ ખંડ શબ્દસ્થ બને તે પૂર્વે તેના છંદોલયમાં તેને અનુરૂપ વિચાર કે બિંબને જન્માવવાનું સામર્થ્ય હોય છે.

સુલભ હોવાથી આ વાતનાં ઉદાહરણ મેં પાશ્ચાત્ય કવિઓમાંથી આપ્યાં. ભારતીય કે અન્યદેશીય સાહિત્યમાંથી પણ આવાં ઉદાહરણ મળે. જેમ કે રામાયણની જન્મકથા

---

૨. 'When I sit down to write a poem, what I most frequently see before me is its musical element and not a clear idea of the subject, about which I am often not entirely clear myself'. (જુઓ પાદટીપ ૩ને છેડે).

૩. 'I know...that a poem or a section of a poem tends to appear first in the shape of a rhythm before developing into words, and that this rhythm is capable of giving birth to the idea and the image.'

(Donald Davie કૃત 'આર્ટિક્યુલેટ એનર્જી' (૧૯૫૫)માં પૃ. ૩૦-૩૧ ઉપર બીજા એક ગ્રંથમાંથી શિલર અને એલિયટનાં ટાંચણો ઉતારેલાં છે. વળી તે સ્થળે ડેવીએ જુઆન ગ્રીસ નામના ચિત્રકાર વિષે પણ ડેનિઅલ હેનરી કાનવાયલરને આધારે એવી માહિતી આપી છે કે જુઆન ગ્રીસને ચિત્રનો વિચાર પ્રથમ 'અવકાશી લય' (spatial rhythm) રૂપે સ્ફુરતો. તેનું પ્રાથમિક આલેખન તૈયાર કરીને તે ફલક ઉપર ઉતારતો અને પાછળથી તેના સુધારાવધારાને પરિણામે ફળપાત્ર, ગિટાર વગેરેને મળતી આકૃતિઓ નીપજતી.)

આ જ વાતને પૌરાણિક શૈલીમાં રજૂ કરે છે. ક્રૌંચમિથુન-માંથી ક્રૌંચનો વધ અને ક્રૌંચીનો વિલાપ નજરે નિહાળતાં કરુણભાવાવિષ્ટ વાલ્મીકિના મુખમાંથી નવા માપનો અનુષ્ટુપ છંદ સરી પડે છે; પૂર્વપ્રણાલિકાથી જુદા પડતા આ અભિનવ છંદની સ્વયંભૂ રચનાથી વાલ્મીકિને આશ્ચર્ય થાય છે. અહીં શોકની અભિવ્યક્તિ નહીં, પણ તેનું અનુષ્ટુપ શ્લોકના રૂપમાં અવતરણ આશ્ચર્યવિષય છે. પછી બ્રહ્મા આવીને ખુલાસો કરે છે કે મારી પ્રેરણાથી તારા મુખમાંથી નૂતન સરસ્વતી પ્રવૃત્ત થઈ. ઋષિનો શોક આમ શ્લોકત્વ પામ્યો તેથી વિસ્મિત બનીને તેમના શિષ્યો તે શ્લોકને વારંવાર ગાવા લાગ્યા, અને બ્રહ્માની પ્રેરણાથી વાલ્મીકિએ પણ નિર્ણય કર્યો કે સમગ્ર રામકથા આવા શ્લોકોમાં જ રચવી.[૪] આમ શોકપ્લાવિત, ક્ષુબ્ધ હૃદયમાંથી પ્રગટેલો છંદ રામકથાનું આદિબીજ બન્યો.[૫] તેમના 'ભાષા ઓ છંદ'માં રવીંદ્રનાથે આ જ ઘટનાને કાવ્યવિષય બનાવી છે.[૬]

---

૪. તસ્યેત્થં બ્રુવતશ્ચિંતા બભૂવ હૃદિ વીક્ષતઃ ।
શોકાર્તેનાસ્ય શકુનેઃ કિમિદં વ્યાહૃતં મયા ॥

* *

તમુવાચ તતો બ્રહ્મા પ્રહસન્ મુનિપુંગવમ્ ॥
શ્લોક એવાસ્ત્વયં બદ્ધો નાત્ર કાર્યા વિચારણા ।
મચ્છંદાદેવ તે બ્રહ્મન્ પ્રવૃત્તેયં સરસ્વતી ॥

* *

કુરુ રામકથાં પુણ્યાં શ્લોકબદ્ધાં મનોરમામ્ ।

* *

તસ્ય શિષ્યાસ્તતઃ સર્વે જગુઃ શ્લોકમિમં પુનઃ ।

સાહિત્યકૃતિ અને ઘટક તત્ત્વો

પણ છંદને લગતો ઉપર્યુક્ત અભિપ્રાય—કે 'છંદ વગેરે ઠીક છે, મૂળ તો કાવ્ય છે કે નહીં તે જોવાનું છે' —અન્યથા પણ અનેક વાર સાંભળવા મળે છે. એ પ્રમાણે કહેવાની જાણે કે એક લઢણ પડી ગઈ છે. જેમ કે :

'આધુનિક હોય કે આગલી પરંપરાની હોય, કવિતા હોય એ જ મુખ્ય વાત છે.'

મુહુર્મુહુઃ પ્રીયમાણાઃ પ્રાહુશ્ચ ભૃશવિસ્મિતાઃ ॥
સમાક્ષરૈશ્ચતુર્ભિર્યઃ પાદૈર્ગીતો મહર્ષિણા ।
સોઽનુવ્યાહરણાદ્ ભૂયઃ શોકઃ શ્લોકત્વમાગતઃ ॥
તસ્ય બુદ્ધિરિયં જાતા મહર્ષેર્ભાવિતાત્મનઃ ।
કૃત્સ્નં રામાયણં કાવ્યમીદૃશૈઃ કરવાણ્યહમ્ ॥
(વાલ્મીકીય રામાયણ, ૧–૨)

૫. 'પૂર્વાલાપ'ના ઉપોદ્ઘાતમાં (પૃ.૩૭) પાઠકે 'કલાપીના પત્રો'માંથી આપેલું નીચેનું અવતરણ પણ આ સંદર્ભમાં સૂચક છે :

'આકાશે એની એ તારા' એ એક દિવસ કોણ જાણે હું કેટલી વખત બોલ્યો હઈશ અને બીજે જ દિવસે એ રાગમાં લખવા જેવી જ કેટલીક લાગણીઓ આવતાં મેં એવા કેટલાક કટકા લખ્યા છે.

૬. તે કાવ્યમાંથી થોડીક પંક્તિઓ.'

તારે લયે કી કરિબે, ભાવે સુનિ કી તાર ઉદ્દેશ

* *

માનવેર જીર્ણ વાક્યે મોર છંદ દિબે નવ સૂર
અર્થેર બંધન હતે, નિયે તારે જાબે કિછુ દૂર
ભાવેર સ્વાધીન લોકે.

* *

...આમાર છંદ
ભાષારે ઘેરિયા આલિંગને
ગાબે...મહામાનવેર સ્તવગાન

'નવી નવલિકામાં ભાર "નવી" ઉપર નહીં, "નવલિકા" ઉપર મુકાવો ઘટે.'

'ઘટનાનો લોપ હોય કે કોપ હોય, વાર્તા હોય તો પછી બાકીની તો આળપંપાળ છે.'

'પદ્યનાટક હોય કે ગદ્યનાટક, નાટક હોય એટલે બસ.'

'આકૃતિનું, રૂપનું, રચનારીતિનું ગૌરવ કરીએ તે ઠીક છે, પણ અંતે તો કલાકૃતિ બની કે નહીં તે નક્કી કરવાનું છે.'

'પ્રતીકવાળી અને પ્રતિરૂપવાળી હોય કે તે વગરની હોય, મહત્ત્વનું છે તે તો આ જ કે કવિતા છે?'

આ જાતના અભિપ્રાયો અમુક અંશે તો શુભ નિષ્ઠાથી જ અપાય છે. કૃતિના અમુક જ અંગ કે પાસાનો ઝંડો લઈને ફરનારને ઠંડો પાડવા માટે ઉપર આપ્યાં છે તેવાં વિધાનો કરાય છે અને તે દરેક આંધળાનો પોતાનો હાથીનો ખ્યાલ હાથીના ખરેખરા ખ્યાલ તરીકે ખપી ન જાય તેની ચેતવણીરૂપે છે. પણ અભિપ્રાયના કેવળ ઉચ્ચારણથી, જેમને કારણે તે તે અભિપ્રાય આપવાનું થાય છે, તે પ્રશ્નોની આપણી સમજ કશી વધતી નથી. ઊલટું તેમાં જોખમ એ છે કે એ જાતનું મતોચ્ચારણ અનેક વાર સ્થૂળ સમજ આપનારું કે પોષનારું બની બેસે છે. અને સહેજ ઊંડા ઊતરીને એ અભિપ્રાયોને તપાસવા જતાં તેમની કચાશ તરત છતી થાય છે. એ અભિપ્રાયોમાં કવિતા, વાર્તા વગેરેના ઘટક તત્ત્વોથી અલગ એવો કવિતા કે વાર્તા નામનો કોઈ પદાર્થ હોવાનું કલ્પી લેવામાં આવ્યું

છે. હકીકતે તો ઘટક તત્ત્વો અને અંગપ્રત્યંગોનો બનેલો ગુંફ તે જ કલાકૃતિ—તેમનાથી અલગ તેનું કોઈ અસ્તિત્વ જ હોતું નથી. છંદ, અલંકાર, પ્રતિરૂપ, ઘટના, આકૃતિ, તાત્પર્ય, વસ્તુ, પાત્ર, વાતાવરણ વગેરેમાં જ અને તેમની દ્વારા જ કવિતા, વાર્તા વગેરેનું અસ્તિત્વ છે. જેમ અવયવો અલગ કરતાં માણસ જેવું કશું અવશિષ્ટ રહેતું નથી, તેમ ઘટકો અલગ કરતાં કૃતિ પણ લુપ્ત થઈ જાય છે.

અને આ શરીરનું ઉપમાન પણ અમુક પ્રયોજન પૂરતું જ ઉપયોગી છે. કલાકૃતિ એ માત્ર ઘટકોનો સરવાળો નથી. વિચાર+લાગણી+રીતિ+અલંકાર+છંદ = કાવ્ય એવું કોઈ સમીકરણ માંડી શકાય તેમ નથી. ઉત્તમ કવિતામાં ઘટકોની ઘણી અટપટી ગૂંથણી હોય છે. અને સમગ્રપણે તેનો અર્થ સમૃદ્ધ અને અનેક સ્તરે પ્રવર્તતો હોય છે. કલાકૃતિ અનેક પરિમાણોના સમવાય રૂપે, તેમના સહપ્રવર્તન રૂપે છે—તે એક multidimensional simultaneity છે.[૭] અને એટલે બીજા ઘટકોની જેમ છંદ કે લય પણ કાવ્યનો જડ કે યાંત્રિક અંશ નહીં, ખાલી કોચલું નહીં, પણ સચેતન, જીવંત અંગ છે.

છંદની સમર્પકતાનાં ઉદાહરણ

આ માટે કોઈપણ બેચાર સફળ કાવ્યકૃતિઓમાંથી

---

૭. આ વ્યાખ્યા મૂળ ચિત્રકાર પાઉલ કલે (Paul Clee)ની છે. 'આર્ટ ઍન્ડ સ્પિરિચ્યુઅલ વૅલિડિટી' એ લેખમાં આલ્બર્ટ હોફસ્ટાટરે તેનો નિર્દેશ કર્યો છે. ('જર્નલ ઑફ ઈસ્થેટિક્સ', ૬૨-૧, ૧૯૬૩. પૃ.૧૧). એ લેખના કેટલાક અંશના અનુવાદ માટે જુઓ 'પરિશિષ્ટ ૧૦.

ઉદાહરણ ટાંકી શકય. મેઘદૂતનો એક પ્રસિદ્ધ શ્લોક (સાહિત્ય અકાદમીની આવૃત્તિ, શ્લોક ૬૪; કેટલીક આવૃત્તિઓ પ્રમાણે ઉત્તરમેઘનો પહેલો શ્લોક) લઈએ :

વિદ્યુદ્વંતં લલિતવનિતા સેંદ્રચાપં સચિત્રાઃ
સંગીતાય પ્રહતમુરજાઃ સ્નિગ્ધગંભીરઘોષમ્ ।
અંતસ્તોયં મણિમયભુવસ્તુંગમભ્રંલિહાગ્રાઃ
પ્રાસાદાસ્ત્વાં તુલયિતુમલં યત્ર તૈસ્તૈર્વિશેષૈઃ ॥

અલકાનું વર્ણન આરંભતાં યક્ષ મેઘને કહે છે કે અલકાના પ્રાસાદો પોતાની વિવિધ વિશિષ્ટતાઓ વડે તારી સ્પર્ધા કરવાને સમર્થ છે. તું વિદ્યુતવાળો છે, તો પ્રાસાદોમાં તરલ લાવણ્યવતી લલનાઓ છે; તું ઇંદ્રધનુષ્યથી અંકિત છે, તો પ્રાસાદો સચિત્ર છે, તું સ્નિગ્ધગંભીર ગર્જના કરે છે, તો પ્રાસાદોમાં સંગીતસમારંભમાંથી મૃદંગધ્વનિ ઊઠી રહ્યો છે; તું જલગર્ભ હોઈને શ્યામ છે, તો પ્રાસાદો ઇંદ્રનીલમણિની કુટ્ટિમથી શ્યામ છે; અને તું તુંગ છે, તો પ્રાસાદો આભને અડતા છે.

આમ યક્ષ પ્રાસાદો સાથેના મેઘની સમાનધર્મિતા ચીંધીને મેઘને અલકા સાથે બંધુતા હોવાનું સૂચવે છે અને એમ તે અલકા પ્રત્યે મેઘના ‘મન’માં પોતાપણું કે મમત્વ પ્રગટાવવા ચાહે છે. આ દૃષ્ટિએ કવિએ મેઘ અને પ્રાસાદોની વિશિષ્ટતાઓની સામસામી માંડણી કરી છે. પણ માંડણીને ઉત્કટતા અર્પે છે મંદાક્રાંતા છંદનું બંધારણ. મંદાક્રાંતામાં ચોથા અને દસમા અક્ષર પછી યતિસ્થાન છે: મેઘ અને પ્રાસાદોનાં સમાન લક્ષણોની

જોડીઓ વચ્ચે ઘણુંખરું યતિની વિભાગરેખા મૂકી છે, અને એમ જાણે કે યતિની દાંડીને છેડે મેઘ અને પ્રાસાદોની વિશેષતાઓનાં પલ્લાં ગોઠવીને સામસામે તોળ્યાં છે (ચોથી પંક્તિમાં 'તુલયિતુમ્' કહ્યું જ છે). આમાં યાંત્રિક નિયમિતતા નથી; વિવિધ ક્રમભંગ એમાંથી બચાવે છે. નીચેના કોઠાથી વાત વધુ સ્પષ્ટ થશે :

પંક્તિ	વિશેષ	મેઘનો	પ્રાસાદોનો
પહેલી	પહેલો	પહેલી યતિની પૂર્વે (આગળ)	પહેલી યતિની પછી; બીજી યતિની પૂર્વે (પાછળ)
પહેલી	બીજો	બીજી યતિની પછી (આગળ)	બીજી યતિની પછી (પાછળ)
બીજી	ત્રીજો	બીજી યતિની પછી (પાછળ)	બીજી યતિની પૂર્વે (આગળ)
ત્રીજી	ચોથો	પહેલી યતિની પૂર્વે (આગળ)	પહેલી યતિની પછી; બીજી યતિની પૂર્વે (પાછળ)
ત્રીજી	પાંચમો	બીજી યતિની પછી (આગળ)	બીજી યતિની પછી (પાછળ)

ચોથી પંક્તિમાં (૧) યતિની પૂર્વે બંને લક્ષણધરોનો નિર્દેશ, (૨) પહેલી યતિની પછી અને બીજી યતિની પૂર્વે આગલી ત્રણ પંક્તિની માંડણીના પરિણામનો નિર્દેશ અને (૩) બીજી યતિની પછી એ પરિણામ જેનાથી સધાય છે તે સાધનનો નિર્દેશ છે. શ્લોકના અર્થને ગદ્યમાં મૂકતાં વિશેષોની સામસામી માંડણી તો રહે છે, પણ યતિખંડોની સાથે તાલ મિલાવતી જે સમતુલા છંદોબદ્ધ રૂપમાં અનુભવાય છે તે નષ્ટ થઈ જાય છે. મેઘ અને પ્રાસાદોના વિશેષોને વ્યક્ત કરતા નિયત અક્ષરમાપના શબ્દો કે શબ્દગુચ્છોની એકાંતર ગોઠવણી વડે જે રચાય છે તેથી

ઉદ્‌ભવતો અર્થલય પણ શ્લોકના શબ્દોને ગદ્યાન્વયમાં મૂકતાં ઘણો મોળો પડે છે. આમ છંદ અર્થ સાથે ઘનિષ્ઠપણે સંકળાયેલો હોવાનું આ શ્લોક બતાવે છે.

ગુજરાતી કવિતામાં કાન્તના કાવ્યોમાંથી આપણે થોડાંક ઉદાહરણો લઈએ. પાઠકે 'પૂર્વાલાપ'ના તેમના ઊંડી સૂઝ અને પાંડિત્યવાળા ઉપોદ્‌ઘાતમાં કાન્તની વૃત્ત-વૈવિધ્ય, નવપ્રયોગો (અંજની, ખંડશિખરિણી) વગેરે લક્ષણ ધરાવતી છંદોરચનાની ખૂબીઓ સરસ રીતે દર્શાવી છે. એટલે કાન્તની રચનાઓમાંથી જીવંત અંગ તરીકે છંદનાં ઉદાહરણ સહેજે મળે. 'સાગર અને શશી'નો ઝૂલણા જ લો. સાગરની ભરતી, ચાંદનીની છોળ, હર્ષના હિલ્લોલ—તેમની સભરતા, ગતિલીલા, આલ્હાદક સંવાદ, શામકતા–આ સૌ ભાવોને અર્થરચના અને વર્ણરચનાની સાથે સમરેખ એવી લયરચના કેટલા ઉત્કટ બનાવે છે!

છંદ અને પ્રાસ

પણ કાવ્યસિદ્ધિમાં છંદના કાર્યનો ખ્યાલ પ્રાસ-મુખે પણ મેળવી શકાય, અને તેની સામગ્રી પણ કાન્તની રચનાઓમાં જોઈએ તેટલી મળે. પાઠકે કાન્તની 'સ્વાભાવિક' અને 'અપૂર્વ મનોહરતાવાળા' પ્રાસની વાત કરી છે. એના જ અનુસંધાનમાં આપણે કહી શકીએ કે એ પ્રાસોની સમર્પકતા તેમના છંદોગત સ્થાનને કારણે ઘણી વધી જાય છે. છંદની પંક્તિમાં પ્રાસસ્થાનને સમગ્ર લયસંદર્ભમાં જોવાનું હોય છે. અને યુગલ પંક્તિઓમાં તુલ્ય સ્થાનોએ અર્થસંબંધે સંકળાયેલા શબ્દો ગોઠવીને

જે સમાન્તરતા (Parallelism) સધાય છે, તેની પરાકાષ્ઠા, ઉપસંહાર કે સુશ્લિષ્ટતા પ્રાસ સાધી આપે છે. અને એ દ્વારા ભાવની સારી રીતે પુષ્ટિ થાય છે. છંદમાં સમાન્તરતાની ભંગિ (stylistic device)ને ઉઠાવ કે તીવ્રતા આપવાની ખૂબ શકયતા હોય છે. નીચેનાં ઉદાહરણો જુઓ :

૧. વ્યોમથી જલની ધારા જોરમાં પડતી હતી
 ઢળી પલંગને પાયે સુંદરી રડતી હતી ('રમા')

૨. ઉદ્દ્ગ્રીવ દૃષ્ટિ કરતાં નભ શૂન્ય ભાસે
 ઝાંખી દિશા પણ જણાય અનિષ્ટ પાસે ('અતિજ્ઞાન')

૩. દુર્યોધનપ્રેષિત દૂત એક
 દેખાવમાં ઘાતક દુષ્ટ છેક ('અતિજ્ઞાન')

૪. ....ધર્મરાજને
 ....દ્યૂત અનિષ્ટભાજને ('અતિજ્ઞાન')

૫. ઝાંખાંભૂરાં ગિરિ ઉપરનાં એકથી એક શૃંગ
 વર્ષાકાલે જલધિજલના હોય જાણે તરંગ
 ('ચક્રવાકમિથુન')

૬. (ચક્રવાક) ....ઉદ્દ્ગ્રીવ જોય
 (ચક્રવાકી)....આવતું અશ્રુ લોય ('ચક્રવાકમિથુન')

૭. હરિત નીલ સુંદર વનસ્થલી
 પર મળી સુકુમાર મૃગો રમે
 ઉપવનો તણી સંવૃત આવલી
 મહિં જવા પ્રણયી તરુણો ભમે ('ચક્રવાકમિથુન')

૮. ....કમઠ ઉત્તાન રમ્ય
(જોવાથી)...ઊપજતી ભાવના કંઈ અગમ્ય
('ચક્રવાકમિથુન')

૯. પ્રણયની પણ તૃપ્તિ થતી નથી
પ્રણયની અભિલાષ જતી નથી ('ચક્રવાકમિથુન')

૧૦. જવનિકા....સ્મૃતિનાશની
મૂર્તિ... વિધિપાશની ('ચક્રવાકમિથુન')

૧૧. ...નિષ્ઠુરપ્રાણ કાલ
....ઉન્મત્ત એ સ્નેહબાલ ('ચક્રવાકમિથુન')

૧૨. રોહિણીપતિના ભાલે રશ્મિઓ રમતા હતા
તુહિનાચલના જાણે શૃંગમાં ભમતા હતા ('દેવયાની'))

૧૩. ....પ્રણય દુનિયાથી નવ થયો
...સમય રસભીનો પણ ગયો ('ઉદ્‌ગાર')

૧૪. આકાશે એની એ તારા
એની એ જ્યોત્સ્નાની ધારા
તરુણ નિશા એની એ : હારા
ક્યાં છે એની એ ('વિપ્રયોગ')

આ ઉદાહરણોમાં પ્રાસથી જોડાયેલા શબ્દો પ્રાસને કારણે અને પંક્તિને અંતે હોવાથી તો ઉત્કટપણે ધ્યાન આકર્ષે છે જ, પણ તે સાથે પંક્તિઓના યુગલમાં ઇતર શબ્દો તુલ્ય સ્થાનોએ હોવાને કારણે તેમની વચ્ચેના સામ્યના કે વિરોધના અર્થસંબંધને અનેક વાર નવી ધાર મળતી હોવાનું પ્રતીત થાય છે—એટલે કે પંક્તિ-

યુગલમાંનાં વિશિષ્ટ શબ્દવિન્યાસને કારણે સંબંધની સાંકળ પંક્તિના અંત્ય શબ્દો પૂરતી જ મર્યાદિત ન રહેતાં, ઓછીવધતી બીજા ઘટકો સુધી પણ વિસ્તરેલી છે. થોડાક વિશ્લેષણથી આ વાત સ્પષ્ટ થશે.

૧. માં 'પડતી હતી' અને 'રડતી હતી' એ ક્રિયાઓની સમાન્તરતાની સાથોસાથ અમુક અંશે ક્રિયાના કર્તાઓની, સ્થાનની અને રીતિની સમાન્તરતા પણ છે.

૨. માં 'ભાસે' અને 'પાસે'ના પ્રાસ ઉપરાંત 'શૂન્ય' અને 'અનિષ્ટ'નો સ્થાનસંબંધને કારણે સ્થપાતો અર્થસંબંધ ચૂક્યો ચુકાય તેમ નથી.

૩. માં 'દૂત એક' અને 'દુષ્ટ છેક'નું પણ એમ જ છે.

૪. માં 'ધર્મરાજ'ની સામે 'અનિષ્ટભાજન' ખડો થતાં વક્રતા સધાય છે.

૫. માં લક્ષણ ('ઝાંખાંભૂરાં', 'વર્ષાકાલે'), અંગી ('ગિરિશિખર', 'જલધિજલ') અને અંગ ('શૃંગ', 'તરંગ')ની સમાન્તરતા છે.

૬. માં નાયકનાયિકાની લાક્ષણિક ચેષ્ટાની સમતુલા સધાય છે.

૭. માં બંને પંક્તિના લગભગ બધાય અર્થઘટકો વચ્ચે પૂર્ણપ્રાય સમાન્તરતા સધાય છે.

૮. માં પ્રાસ અને સ્થાન, 'કચ્છ ઉત્તાન રમ્ય' એ

કારણને 'ભાવના કે અગમ્ય' એ કાર્ય સાથે સાંકળી આપે છે.

૯. માં સમાન્તરતા 'તૃપ્તિ' અને 'અભિલાપ'ના તથા 'ઘતી' અને 'જતી'ના વિરોધને ઉઠાવ આપે છે.

૧૦. માં 'સ્મૃતિનાશની જવનિકા'ની સામે તેને તોડનારી 'વિધિપાશની મૂર્તિ' મૂકી છે.

૧૧. માં 'નિષ્ઠુરપ્રાણ' અને 'ઉન્મત્ત'નો તેમ જ 'કાલ' અને 'સ્નેહબાલ'નો વિરોધ કોઈની પણ નજરે ચડે તેમ છે.

૧૨. માં ૭ના જેવી સર્વાશ્લેષી સમરેખતા છે.

૧૩. માં જુદી જુદી વચનભંગી છતાં વર્ણ્ય 'હાનિ'નું ઐક્ય સમાન્તર ગોઠવણીથી સ્થપાય છે.

૧૪. માં 'તારા' અને 'ધારા'ના પ્રાસથી તેમના અવિકૃત સ્વરૂપ પર ભાર આપીને, તેમની સાથે પ્રાસથી સંકળાયેલ 'દારા' માટે પણ તેવી અપેક્ષા ઊભી કરાઈ છે, પણ ઉપસંહાર-પંક્તિ અણધારી રીતે વિપરીત વાતથી તે અપેક્ષાને તોડીને ચમત્કાર સરજે છે.

આ બધી અસરોને નિપજાવવામાં તે તે પંક્તિઓ જે જે છંદમાં ગોઠવાઈ છે તેમના આરોહ–અવરોહ અને લયોનો મોટો ફાળો છે.

આ પ્રકારનાં ઉદાહરણો દરેક દેશકાળની કવિતામાંથી જોઈએ તેટલાં આપી શકાય. એ બધાં ઉપરથી પણ

છંદનું કાર્ય મહત્ત્વનું હોવાનું—કાવ્યના ભાવનમાં જેની ઉપેક્ષા ન થઈ શકે તેવું હોવાનું, જોઈ શકાય છે.

કાવ્યતત્ત્વોની ઉચ્ચાવચ્ચતા

પણ આ વિષે હજીયે એક શંકા ઊઠે તેમ છે: છંદને કાવ્યનું અવિભાજ્ય અંગ ગણીએ તોપણ બીજાં અંગોની તુલનાએ તે ગૌણ ન ગણાય? શબ્દ અને અર્થની ગોઠવણી એ કાવ્યનો દેહ ગણાયો છે, અને ધ્વનિ કે રસ આત્મા ગણાયો છે તો દેહરૂપ છંદ ને અલંકાર, રસ અને ધ્વનિની અપેક્ષાએ સ્થૂળ નથી શું? છંદ અને અલંકાર કાવ્યના હાર્દ કે અંતરંગને સ્થાને ગણાય ખરા? સદ્‌ગત રામનારાયણ પાઠકે 'અર્વાચીન કાવ્ય સાહિત્યનાં વહેણો'માં પહેલાં કાવ્યનાં ભાષા, છંદ અને પ્રાસની આલોચના કરી છે, પછી અલંકાર અને રીતિની, અને પછી કાવ્યના વિચાર અને લાગણીની (જેમને તેમણે કાવ્યનાં 'સૂક્ષ્મ' ઉપાદાન કહ્યાં છે.)[૮] અને જૂનીનવી તથા દેશીપરદેશી અનેક કાવ્યમીમાંસાઓમાં આ જાતના

૮. 'હું કાવ્યના બાહ્યથી ધીમેધીમે અંદર પ્રવેશ કરતો જાઉં છું, પણ મુશ્કેલી એ છે કે કાવ્યનું બાહ્ય અને આંતર એટલાં પરસ્પર માર્મિક સંબંધવાળાં હોય છે કે એકનું નિરૂપણ બીજાના ઉલ્લેખ વિના કરી શકાતું નથી. તેનાં અંગો પણ એકબીજા સાથે એટલાં સંકળાયેલાં હોય છે કે એક વિના બીજાની ચર્ચા કરી શકાતી નથી. તો પણ બધી શકય પદ્ધતિમાં મને સ્થૂળમાંથી સૂક્ષ્મ તરફ જવાની પદ્ધતિ સૌથી વધારે સગવડ ભરેલી લાગી. તે પ્રમાણે...પ્રથમ ભાષા જે કાવ્યનું બહારનું અંગ છે, છંદ જે પણ બહારનો આકાર છે, પછી અલંકાર-રીતિ એમ વધારે વધારે સૂક્ષ્મ તરફ હું જતો ગયો છું' (અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો, પૃ. ૧૦૯). 'લાગણી અને વિચાર એ કાવ્યનું સૂક્ષ્મ ઉપાદાન છે..' (એજન, પૃ. ૧૧૦).

ભેદો જાણીતા છે. તો તેમણે સૌએ કરેલા બાહ્ય-આંતર કે સ્થૂળ-સૂક્ષ્મ એવા ભેદ ખોટા ?

આનો ઉત્તર આપવા માટે આપણે છંદ. અલંકાર, રીતિ, વિચાર, ભાવ વગેરે કાવ્યતત્ત્વોનો જે જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી વિચાર કરી શકાય છે, જુદાં જુદાં પ્રયોજનો અનુસાર તેમની જે જુદે જુદે પ્રકારે તપાસ થઈ શકે છે તેમનો નિર્દેશ કરવો પડશે.

વિવિધ પ્રયોજનો અને દૃષ્ટિકોણો

પ્રથમ તો કાવ્યકૃતિના ભાવનનો દૃષ્ટિકોણ અને વિવેચનનો દૃષ્ટિકોણ જુદા જુદા હોય છે એ ભૂલવું ન જોઈએ. ભાવનને કાવ્યનાં – કવિતાવિશેષનાં – વિવિધ પાસાં સાથે, શું શું અને કેટલું આસ્વાદ્ય છે તે દૃષ્ટિએ જ લાગેવળગે છે. તેને તેમની આસ્વાદ્યતાનાં કારણો સાથે કે વિવરણ સાથે સંબંધ નથી. વિવેચન કૃતિમાં જે અને જેટલું આસ્વાદ્ય છે, તે શા માટે આસ્વાદ્ય છે અને શા માટે એટલું જ આસ્વાદ્ય છે તેની, તેમ જ આસ્વાદન એટલે શું તેની ચિંતા કરે છે. ભાવન કૃતિની અખંડતાને અનુલક્ષે છે, જ્યારે વિવેચન વિશ્લેષણનિષ્ઠ છે.

બીજું, વિવેચનમાં પણ કાવ્યનાં ઘટક તત્ત્વોની જુદા જુદા ત્રણ પ્રકારે તપાસ થઈ શકે : (૧) ઉપાદાન-લેખે, (૨) વિશ્લિષ્ટ રૂપમાં, અને (૩) સંશ્લિષ્ટ રૂપમાં.

ઘટક દ્રવ્ય રૂપે વિચારણા

વર્ણ, અર્થ અને તેમની રચનાઓ—આ ઉપાદાન-સામગ્રીમાંથી કાવ્યકૃતિ પ્રગટે છે. કૃતિ સિદ્ધ થયા પૂર્વે તે

સર્જકના ચિત્તમાં રહેલું કાચું દ્રવ્ય છે. આ કક્ષાએ છંદ વગેરે હજી માત્ર શક્યતાઓ છે. વિવેચન તેમનો કાવ્ય-સાધક સામગ્રી લેખે વિચાર કરે છે. અમુક છંદ મહાકાવ્ય માટે ચાલી શકે; અમુક છંદ નાટ્યાનુકૂળ ઉક્તિપ્રત્યુક્તિઓનો અને બોલાચાલની લઢણોનો સમાસ કરી શકે; અમુક વિષય ટ્રૅજિડી કે કટાક્ષ કે પ્રહસનના ખપના છે; ઊર્મિ-કાવ્યને યોગ્ય સામગ્રી હંમેશાં બૃહત્કાવ્ય કે નાટ્યના ખપની ન હોય; માનવના પતન જેવા વિષયને ઊર્મિકાવ્ય કરતાં બૃહત્‌કાવ્ય કે નાટ્ય વધારે ન્યાય કરી શકે[૯]—માધ્યમ અને ઉપાદાનની ક્ષમતાને લગતી આ જાતની છાપ કે ચર્ચા પહેલા પ્રકારના વિવેચનનો વિષય છે.

વિશ્લિષ્ટ રૂપમાં વિચારણા

વિશ્લેષણરીતિથી થતા કાવ્યવિચારમાં છંદ, અલંકાર વગેરેની જ્યારે વાત કરાય છે ત્યારે તે કોઈ વ્યક્તિગત કૃતિના છંદ વગેરેની વાત નથી હોતી. જુદી જુદી અનેક કૃતિઓ અને જુદા જુદા અનેક કવિઓની કૃતિઓમાંથી છંદો તારવીને, અળગા કરીને, બીજાં ઘટક તત્ત્વોથી ઘણું-ખરું તો તદ્દન અલગ રૂપે તેમનો વિચાર થાય છે. મંદા-ક્રાંતા એટલે અમુક નિયત ક્રમમાં ગોઠવાયેલા, અમુક આરોહ–અવરોહની ભાતરૂપે ગવાતા કે પઢાતા સત્તર લઘુ-ગુરુ અક્ષરોની બનેલી પંક્તિઓનો છંદ—જે મેઘદૂત વગેરે અનેક કૃતિઓમાં યોજાયો છે. ઉપમા એટલે અર્થો

૯. 'આર્ટ ઍન્ડ સ્પિરિચ્યુઅલ વેલિડિટી'—આલ્બર્ટ હોફ્સ્ટાટર (જર્નલ ઑફ ઇસ્થેટિક્સ, ૨૨-૧. ૧૯૬૩, પૃ. ૧૩.)

વચ્ચેનો સંબંધવિશેષ, જે કવિ કાલિદાસ વગેરેનાં કાવ્યોમાં અમુક અમુક સ્થળે જોઈ શકાય છે. અનુપ્રાસ એટલે કાવ્ય-પંક્તિમાં વર્ણનું આવર્તન વગેરે, વગેરે.

પણ લક્ષમાં રાખવાનું એ છે કે આ રીતનો છંદનો ખ્યાલ એ એક ખોખું છે, એક ઢાંચો છે, એક તાર્કિક રૂપ છે, રૂપરેખા કે નકશો છે, abstraction છે. અને તે જ પ્રમાણે કોઈ કૃતિથી નિરપેક્ષ એવો અલંકાર, રીતિ, વસ્તુ, વિચાર, લાગણી, પાત્ર વગેરેનો ખ્યાલ એ તારવેલું માળખું છે, abstraction છે. કાવ્યની રચના, સ્વરૂપ કે પ્રક્રિયા સમજવા માટે અમુક પ્રમાણમાં આ જાતની તારવણી—આવાં abstractions ઉપયોગી જ નહીં, અનિવાર્ય પણ છે. પાઠકના ‘અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો’ જેવી વ્યાપક કે સર્વસામાન્ય કે સૈદ્ધાન્તિક કાવ્યવિચારણા આવી પૃથક્કરણપદ્ધતિએ જ થઈ શકે. અને અહીં આગળ મારી ચર્ચા પણ વિશ્લિષ્ટ ઘટક તત્ત્વોને આધારે જ ચાલશે.

તો આવા તારવેલા ખ્યાલો કે abstractions લેખે જ્યારે આપણે છંદ, અલંકાર, વિચાર, લાગણી વગેરેની તુલના કરીએ ત્યારે એક દૃષ્ટિએ જરૂર કહી શકાય કે છંદ, અલંકાર વગેરે સ્થૂળ કે બાહ્ય છે અને તેમની તુલનાએ વિચાર, લાગણી વગેરે સૂક્ષ્મ કે આંતરિક છે. કોઈ કાવ્યના છંદને—જેમ કે મેઘદૂતના કોઈ કોઈ એક શ્લોકના મંદાક્રાંતાને—નિઃશબ્દ ગણગણીએ કે ગાઈએ

અને તે શ્લોકમાં ગૂંથેલા અર્થને એટલે કે વિચાર ને ભાવને—ગદ્યમાં રજૂ કરીએ, તો મૂળ શ્લોકથી ભિન્ન તો તે બંને છે, છતાં પણ છંદના ખાલી ખોખા કરતાં શ્લોકનો ભાવાર્થ તેના અખંડ સ્વરૂપના આસ્વાદની વધુ નજીક હોવાનું કહી શકાશે, અને એ દૃષ્ટિએ આકાર અને ગોઠવણીને અંતર્ગત વસ્તુસામગ્રી કરતાં બાહ્ય અને સ્થૂળ ગણી શકાય.

જે પ્રયોજનો સાધવાં કાવ્યતત્ત્વોનો તેમનાં વિશ્લિષ્ટ રૂપમાં વિચાર કરાય છે, તેમાં (૧) કાવ્યોની સ્થૂળ તુલના, (૨) અમુક યુગ, સર્જક કે સર્જનપ્રકારનાં સામાન્ય લક્ષણો કે વલણોની તારવણી, (૩) ઘટક તત્ત્વોની શક્તિઓ, શક્યતાઓ અને સ્વરૂપની સ્થૂળ તુલના વગેરે ગણાવી શકાય.

સંશ્લિષ્ટ રૂપમાં વિચારણા

કાવ્યતત્ત્વોની ત્રીજા પ્રકારની વિચારણામાં તેમને સંશ્લિષ્ટ રૂપમાં તપાસાય છે. આ વિચારણા સામાન્ય સ્વરૂપની નહીં પણ વિશિષ્ટ સ્વરૂપની હોય છે. એટલે કે તે અનેક કાવ્યોના સામાન્ય ઘટક. સ્વરૂપ ઇત્યાદિને અનુલક્ષીને નહીં, પણ કોઈ એક કૃતિને—કાવ્યવિશેષને અનુલક્ષીને કરાય છે. આ રીતમાં કૃતિના છંદ વગેરે જેવા કોઈ એક ઘટકનું મૂલ્ય અન્ય ઘટકોના સંયોગમાં અને સમગ્ર કાવ્યના સંદર્ભમાં જ અંકાય છે. કાવ્યકૃતિ જો એક સાવયવ પણ સંશ્લિષ્ટ અખંડ પિંડરૂપ, પ્રકૃતિથી અવિભાજ્ય વસ્તુ હોય — એક integrated, organic

whole હોય, 'પાનક' રૂપ હોય, તો તેનો કોઈ પણ એક અંશ અલગ કરતાં કૃતિનું કૃતિત્વ જ નષ્ટ થઈ જાય અને એ અલગ કરેલું અંગ અને કૃતિનો અવશિષ્ટ ભાગ બંને નિષ્પ્રાણ બની જાય. કોઈ કૃતિવિશેષના એક સચેતન અંગ તરીકે—તેના એક કાર્યકારી ઘટક તરીકે, functioning constituent તરીકે જ છંદ વગેરેનું મૂલ્ય હોય છે. જેમ 'સ્ત્રી' એ એક અમૂર્ત, તારવેલો ખ્યાલ થયો, 'પત્ની', 'બહેન' વગેરે પણ તેવા જ abstract concepts થયા, પણ 'મારી પત્ની', 'મારી બહેન' એ જીવંત સંબંધ ને જીવંત વ્યક્તિવિશેષો થયા, તેવું જ કાવ્યનાં ઘટક તત્ત્વોનું સમજી શકાય.

એટલે જેમ અનેક કૃતિઓ ઉપરથી તારવેલા સ્વરૂપે છંદ વગેરેનો વિચાર કરવાની એક રીત છે, તેમ કોઈ કૃતિવિશેષના કાર્યકારી ઘટક તરીકે–functioning organ તરીકે તેને જોવાની બીજી રીત છે. કલાકૃતિનો દરેક ઘટક પોતે સમર્પક હોવા ઉપરાંત ઈતર ઘટકોને ઉઠાવ આપે છે, અને પોતે પણ તેમનાથી ગુણોત્કર્ષ પ્રાપ્ત કરે છે. એકબીજાનું અનુપ્રાણન કે ઉપબંહણ—interanimation —એ કલાકૃતિના અંશો કે અંગોનું (કોઈ યાંત્રિક કૃતિના વિરોધે) વ્યાવર્તક લક્ષણ છે.[૧૦]

પયસા કમલં કમલેન પયઃ પયસા કમલેન વિભાતિ સરઃ ।
શશિના ચ નિશા નિશયા ચ શશી શશિના નિશયા ચ વિભાતિ નભઃ ॥

---

૧૦. આ અંગેના થોડાક મતો માટે જુઓ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ-૪.

એ જાણીતા મુક્તકને તે આ જ પરિસ્થિતિનું દ્યોતક હોય તેમ ઘટાવી શકાય.

‘શુદ્ધ કવિતા’ની વિભાવના અને કાવ્યસ્વરૂપ

કાવ્યના સ્વરૂપ વિશે સમયે સમયે ભિન્નભિન્ન મતો પ્રવર્તેલા છે. એક અખંડ પદાર્થ તરીકે કાવ્યનો આ ખ્યાલ પ્રતીકવાદી (symbolist) કવિઓની ‘શુદ્ધ કવિતા’ની વિભાવના સાથે ઘનિષ્ઠપણે સંકળાયેલો છે.

એડ્ગર એલન પોએ સૌ પ્રથમ કાવ્યસ્વરૂપ વિશેના પોતાના વિચારોમાં આ ખ્યાલ પ્રસ્તુત કર્યો છે.[૧૧] કેવ[illegible] ભાવની ઉત્કટતા કે તીવ્રતાને જ પોએ કાવ્યનું સર[illegible] ગણ્યું છે. આવી ઉત્કટતા લાંબો સમય ટકવી અશ[illegible] હોવાથી કોઈ ‘દીર્ઘ કાવ્ય’ હોઈ જ ન શકે—‘કા[illegible] અને વળી ‘દીર્ઘ’? એ તો પોને મતે વદતોવ્યાઘાત થ[illegible] ભાવોત્કટ કાવ્યનું ઉપાદાન કોઈ તીવ્ર અનુભૂતિ જ [illegible] અને તેનું સ્વરૂપ સંપૂર્ણપણે સક્રિય (functional) [illegible] અને સાંકળવા માટે વપરાતા ‘ગદ્ય’નો તેમાં [illegible] પરિહાર હોય. માલાર્મેને મતે કાવ્યમાં કશું જ આક[illegible] —માત્ર આવી પડેલું ન હોય. તેનું દરેક અંગ દરેક અંગ સાથે સુસંલગ્ન હોય. તેના દરેક ભાગમાં [illegible] ભાગોની અપેક્ષા હોય, અને તેનો અર્થ તેના સ્વ[illegible] અભિન્ન હોય.

---

૧૧. વિમ્સેટ અને બ્રુક્સ કૃત ‘લિટરરી ક્રિટિસિઝમ’ (પૃ. ૫૮૯ માંથી પ્રતીકવાદી કાવ્યવિભાવનાને લગતી માહિતી અહીં ટૂંકમાં વિશેષ માટે જુઓ આ સંગ્રહમાં ‘શુદ્ધ’ કવિતા વિશેનો લેખ.

વાલેરી વગેરે પ્રતીકવાદીઓ કાવ્યમાં સંગીત જેવી પૂર્ણ શુદ્ધતાના આગ્રહી હતા. સંગીતની જેમ કાવ્યમાં પણ કશી જ શ્યામિકા, કશો જ ભેળસેળ કે ‘જડ’ દ્રવ્ય ન હોઈ શકે. ઉપાદાન અને ઘાટનું તેમાં સંપૂર્ણ સાયુજ્ય હોય. છંદ કે લય કૃતિના અન્ય ઘટકો સાથે મજ્જાગત સંબંધ ધરાવતા—એકરસ હોય.

આ મત પ્રમાણે માત્ર ઊર્મિકવિતા જ કવિતા નામને પાત્ર બને. કાવ્યની ઉત્કટ ભાવાનુભૂતિના સર્જનની અને ભાવનની દૃષ્ટિએ આ મતનું અનન્ય મહત્ત્વ છે. પણ તેને ચુસ્તપણે સ્વીકારનાર માટે કાવ્યનું ક્ષેત્ર ઘણું જ સાંકડું બની જાય. એપિક અને અન્ય કથાકાવ્યને દેશવટો જ મળે. અને વધુ ગંભીર દોષ તો આ પ્રકારની કવિતાના ભાવનમાં પ્રવેશે છે. નિરૂપ્ય ભાવના વિરોધી તત્ત્વોના ચુસ્ત પરિહારથી કાવ્યના આસ્વાદમાં કેટલોક આંતરિક વિક્ષેપ જન્મે છે.[૧૨]

કાવ્યતત્ત્વોને સંશ્લિષ્ટ રૂપે જોવાની દૃષ્ટિ કાવ્ય પ્રત્યેના બીજા એક આધુનિક અભિગમથી પણ પુષ્ટ થઈ છે. કાવ્યની સાચી સમજણ અને આસ્વાદની ચાવી કાવ્યને પરંપરારૂઢ કે પૂર્વનિશ્ચિત ધોરણોએ તપાસવામાં નહીં, અથવા તો કવિના માનસ, જીવનચરિત કે યુગબળોના સંદર્ભ

૧૨. ‘સમાહાર’ની અને ‘પરિહાર’ની કવિતા (Poetry of Inclusion nd Poetry of Exclusion)ની ચર્ચામાં આ વાત વિસ્ફોટ અને ખુલ્લી તાવી છે. અને તેમણે વોરનના ‘Pure and Impure Poetry’ એ લેખનો ાણ આધાર લીધો છે. (‘લિટરરી ક્રિટિસિઝમ’, પૃ. ૬૪૬. ૬૪૮).

એ જાણીતા મુક્તકને તે આ જ પરિસ્થિતિનું દ્યોતક હોય તેમ ઘટાવી શકાય.

‘શુદ્ધ કવિતા’ની વિભાવના અને કાવ્યસ્વરૂપ

કાવ્યના સ્વરૂપ વિશે સમયે સમયે ભિન્નભિન્ન મતો પ્રવર્તેલા છે. એક અખંડ પદાર્થ તરીકે કાવ્યનો આ ખ્યાલ પ્રતીકવાદી (symbolist) કવિઓની ‘શુદ્ધ કવિતા’ની વિભાવના સાથે ઘનિષ્ઠપણે સંકળાયેલો છે.

એડ્ગર એલન પોએ સૌ પ્રથમ કાવ્યસ્વરૂપ વિશેના પોતાના વિચારોમાં આ ખ્યાલ પ્રસ્તુત કર્યો છે.[૧૧] કેવળ ભાવની ઉત્કટતા કે તીવ્રતાને જ પોએ કાવ્યનું સત્ત્વ ગણ્યું છે. આવી ઉત્કટતા લાંબો સમય ટકવી અશક્ય હોવાથી કોઈ ‘દીર્ઘ કાવ્ય’ હોઈ જ ન શકે—‘કાવ્ય’ અને વળી ‘દીર્ઘ’? એ તો પોને મતે વદતોવ્યાઘાત થયો. ભાવોત્કટ કાવ્યનું ઉપાદાન કોઈ તીવ્ર અનુભૂતિ જ હોય અને તેનું સ્વરૂપ સંપૂર્ણપણે સક્રિય (functional) હોય અને સાંકળવા માટે વપરાતા ‘ગદ્ય’નો તેમાં સદંતર પરિહાર હોય. માલાર્મેને મતે કાવ્યમાં કશું જ આકસ્મિક —માત્ર આવી પડેલું ન હોય. તેનું દરેક અંગ બીજા દરેક અંગ સાથે સુસંલગ્ન હોય. તેના દરેક ભાગમાં બીજા ભાગોની અપેક્ષા હોય, અને તેનો અર્થ તેના સ્વરૂપથી અભિન્ન હોય.

---

૧૧. વિમ્સેટ અને બ્રુક્સ કૃત ‘લિટરરી ક્રિટિસિઝમ’ (પૃ. ૫૮૯ થી ૫૯૫)-માંથી પ્રતીકવાદી કાવ્યવિભાવનાને લગતી માહિતી અહીં ટૂંકમાં તારવી છે. વિશેષ માટે જુઓ આ સંગ્રહમાં ‘શુદ્ધ’ કવિતા વિશેનો લેખ.

વાલેરી વગેરે પ્રતીકવાદીઓ કાવ્યમાં સંગીત જેવી પૂર્ણ શુદ્ધતાના આગ્રહી હતા. સંગીતની જેમ કાવ્યમાં પણ કશી જ શ્યામિકા, કશો જ ભેળસેળ કે 'જડ' દ્રવ્ય ન હોઈ શકે. ઉપાદાન અને ઘાટનું તેમાં સંપૂર્ણ સાયુજ્ય હોય. છંદ કે લય કૃતિના અન્ય ઘટકો સાથે મજ્જાગત સંબંધ ધરાવતા—એકરસ હોય.

આ મત પ્રમાણે માત્ર ઊર્મિકવિતા જ કવિતા નામને પાત્ર બને. કાવ્યની ઉત્કટ ભાવાનુભૂતિના સર્જનની અને ભાવનની દૃષ્ટિએ આ મતનું અનન્ય મહત્ત્વ છે. પણ તેને ચુસ્તપણે સ્વીકારનાર માટે કાવ્યનું ક્ષેત્ર ઘણું જ સાંકડું બની જાય. એપિક અને અન્ય કથાકાવ્યને દેશવટો જ મળે. અને વધુ ગંભીર દોષ તો આ પ્રકારની કવિતાના ભાવનમાં પ્રવેશે છે. નિરૂપ્ય ભાવના વિરોધી તત્ત્વોના ચુસ્ત પરિહારથી કાવ્યના આસ્વાદમાં કેટલોક આંતરિક વિક્ષેપ જન્મે છે.[૧૨]

કાવ્યતત્ત્વોને સંશ્લિષ્ટ રૂપે જોવાની દૃષ્ટિ કાવ્ય પ્રત્યેના બીજા એક આધુનિક અભિગમથી પણ પુષ્ટ થઈ છે. કાવ્યની સાચી સમજણ અને આસ્વાદની ચાવી કાવ્યને પરંપરા-રૂઢ કે પૂર્વનિશ્ચિત ધોરણોએ તપાસવામાં નહીં, અથવા તો કવિના માનસ, જીવનચરિત કે યુગબળોના સંદર્ભ

---

૧૨. 'સમાહાર'ની અને 'પરિહાર'ની કવિતા (Poetry of Inclusion and Poetry of Exclusion)ની ચર્ચામાં આ વાત વિમ્સેટ અને બ્રુક્સે બતાવી છે. અને તેમણે વોરનના 'Pure and Impure Poetry' એ લેખનો પણ આધાર લીધો છે. ('લિટરરી ક્રિટિસિઝમ', પૃ. ૬૪૬, ૬૪૮),

વડે તેને મૂલવવામાં નહીં, પણ કાવ્યને પોતાને જ પ્રાધાન્ય આપવામાં—તેના સ્વરૂપ, ઘટક તત્ત્વો અને રચનાને, તેની સ્વાયત્તતાને પ્રાધાન્ય આપવામાં રહેલી છે: કાવ્યવિચારમાં આ પ્રકારનો કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ આદર પામવાને પરિણામે કાવ્યને એક અખંડ,[૧૩] સંઘટિત, સ્વપર્યાપ્ત પદાર્થ તરીકે લેવાના વાલેરી જેવાના[૧૪] મતને પુષ્ટિ મળે છે.[૧૫] આથી પણ તેનાં અંગોને યાંત્રિક ઘટકો તરીકે નહીં પણ

૧૩. ચિત્રકૃતિના આસ્વાદમાં પણ તેની અખંડતા પામવા અંગે શું કરવાનું હોય છે તે માટે જુઓ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ–૫.

૧૪. To distinguish between form and content in poetry; between a subject and its treatment; between sound and sense; to consider rhythm, meter, prosody as naturally and easily separable from the *verbal expression* itself, from the *words* themselves, and from the *syntax*; these are so many symptoms of noncomprehension or insensibility in poetic matters (પોલ વાલેરી, 'ધી આર્ટ ઓફ પોએટ્રી,' પૃ. ૯૮).

૧૫. Though the *material* of poetry is verbal, its import is not the literal assertion made in words, but *the way the assertion is made*, and this involves the sound, the tempo, the aura of associations of the words, the long or short sequence of ideas, the wealth or poverty of transient imagery that contains them, the sudden arrest of fantasy by pure fact, or of familiar fact by sudden fantasy, the suspense of literal meaning by a sustained ambiguity resolved in a long awaited key-word, and the unifying, all embracing artifice of rhythm' (સુઝાન લેન્ગર, 'ફિલોસોફી ઇન એ ન્યુ કી', ૧૯૪૨, પૃ. ૨૬૦–૧).

સચેતન અવયવો તરીકે મૂલવવા ઉપર ભાર મુકાય છે.

છંદનું ઉચ્ચાવચ કાર્ય

જેમ પૃથક્કરણની દૃષ્ટિએ જોતાં કાવ્યઘટકોને એક-બીજાની અપેક્ષાએ સ્થૂળસૂક્ષ્મ કે આંતરબાહ્ય ગણી શકાય તેમ તેમને સંશ્લિષ્ટ રૂપમાં જોઈએ ત્યારે પણ તેમની વચ્ચે આ જાતની ઉચ્ચાવચતા હોવાનું કહી શકાય. કોઈ કૃતિવિશેષમાં છંદ, અલંકાર વગેરેનું જેવું કાર્ય કે પ્રવર્તન હોય તેને આધારે તેમની પ્રધાનતા–ગૌણતા અવશ્ય નક્કી કરી શકાય. પણ અહીં જે ધ્યાનમાં રાખવાનું છે તે એ છે કે જે હંમેશાં અને અનિવાર્યપણે સ્થૂળ (બાહ્ય) હોય એવાં કોઈ કાવ્યતત્ત્વોની ચડઊતર શ્રેણી ન જ સ્થાપી શકાય. કોઈ દીર્ઘ કૃતિના અમુક ખંડોમાં છંદનું કાર્ય બાહ્ય સ્વરૂપનું, સ્થૂળ કે ગૌણ હોય, તો તેના અન્ય ખંડોમાં કે કોઈ લઘુ કૃતિમાં છંદ રચનાનું હાર્દ કે જીવાતુભૂત હોય અને બીજાં તત્ત્વો તેની અપેક્ષાએ ગૌણ હોય, અલંકારનું પણ તેમ જ અને તેવું જ બીજાં તત્ત્વોનું. દરેક તત્ત્વમાં કાવ્યનું પ્રાણપ્રદ તત્ત્વ બનવાની પૂરેપૂરી ક્ષમતા. છંદ વગેરે કોઈ કાવ્યમાં અસમર્પક, ઉદાસીન હોઈ શકે કે કેવળ ગદ્યથી દૂરતાના કે અમુક અસ્પષ્ટ ભાવદશા કે ભાવસાહચર્યના સાધક હોઈ શકે. તેમ કોઈ કાવ્યમાં તે પ્રાણાધાર પણ હોઈ શકે. છંદ (કે બીજાં કોઈ અંગને) સદાયને માટે 'બાહ્ય', 'સ્થૂળ' વગેરે ચિઠ્ઠી ચોડી ન શકાય. પાઠકે પણ કાવ્યનાં બાહ્ય અને આંતરને અતિ-

શય 'માર્મિક સંબંધવાળાં' અને એકબીજાં સાથે દઢપણે સંકળાયેલાં કહ્યાં જ છે. એટલે અમુક હેતુથી કરાતાં કાવ્યવિશ્લેષણો કે વિશ્લેષણમૂલક વિચારણા ઉપરથી કોઈ જો છંદ વગેરેની સદૈવ બાહ્યતા કે સ્થૂળતા સમજી બેસે તો તે ઘણી મોટી ભૂલનો ભોગ બને. આ સમગ્ર ચર્ચાનું તાત્પર્ય એ કે કાવ્યનાં બધાં ઘટકો એક organic structureનાં ઘટકો છે, અને તેમનું મૂલ્ય તે તે કૃતિ કે structureમાં તેમનું જે function હોય તેને આધારે જ નક્કી કરવાનું છે.

ઘટકોનું કાર્યસાપેક્ષ મહત્ત્વ

છેવટે, કૃતિ અનુસાર કાર્યકારી ઘટકોની સંબંધયોજના અને પરસ્પરની અપેક્ષાએ મહત્ત્વ ભિન્નભિન્ન હોવાની વાત સ્વીકારતાં એક બીજી વાત ઉપર પણ પ્રકાશ પડે છે.

સામાન્ય કાવ્યવિચારમાં કાવ્યના પ્રાણપદ તત્ત્વ તરીકે કેટલાક લોકો એક તત્ત્વને તો કેટલાક બીજા તત્ત્વને ગણાવે છે. આનો ખુલાસો પણ અમુક અંશે કૃતિનિષ્ઠ દષ્ટિએ આપી શકાશે. કાવ્યના આત્મા તરીકે કોઈ રીતિને ગણાવે, કોઈ વક્રોક્તિને; કોઈ કહેશે કે 'કાવ્યં ગ્રાહ્યમલંકારાત્'; કોઈ ધ્વનિ કે રસને કાવ્યના આત્મા તરીકે ઓળખાવે. આ ભિન્નભિન્ન દષ્ટિઓમાંથી કેટલીકને કાવ્યસ્વરૂપની સ્થૂળ સમજવાળી તો કેટલીકને સૂક્ષ્મ સમજવાળી ગણાવવાની એક પ્રણાલી છે. પણ મને એ પૂરતી સંતોષકારક

નથી લાગતી. ખરી રીતે તો એ જુદી જુદી દૃષ્ટિઓને કોઈ ઉચ્ચાવચ શ્રેણીમાં ગોઠવવાને બદલે તે તે તત્ત્વોના પ્રવર્તનની પ્રધાનતા ઉપર ભાર મૂકતી ગણવી જોઈએ—કાવ્યને જોવાના વિવિધ અને સમાનમૂલ્ય દૃષ્ટિકોણો કે અભિગમો ગણવા જોઈએ.

ચર્ચાનું પ્રયોજન

કાવ્યના ઇતર તત્ત્વોની જેમ છંદને પણ કાવ્યવિશેષમાં તેના કાર્યને ધ્યાનમાં રાખીને મૂલવવાની—તે કાવ્યનું સચેતન અંગ હોવાની આ જે સામાન્ય ચર્ચા મેં કરી તે, છંદને કર્તાહર્તા તરીકે ખપાવવાનો કે તેને ગાદીપતિ તરીકે સ્થાપવાનો કોઈ ઉપક્રમ નથી. ચર્ચા અમુક કવિ, વિવેચક કે યુગની સ્તુતિનિંદા કે તેમના પર સીધા આડકતરા આક્ષેપ કરવાની સોંઘી વૃત્તિથી પ્રેરાઈ હોવાનું પણ ભાગ્યે જ ઘટાવી શકાશે. મુખ્ય પ્રયોજન કાવ્યમાં છંદના કાર્યની કેટલીક વિચારણા દ્વારા કાવ્યસ્વરૂપનો થોડોક સ્પર્શ કરવાનું હતું. ચર્ચા માટે છંદને પસંદ એટલા માટે કર્યો કે તે બહારનું કે ઉપરછલ્લું આવરણ હોવાની માન્યતા સર્વસાધારણ છે.[૧૬]

---

૧૬. કાવ્યનું વૈચારિક કાઠું, તેનો આલંકારિક પરિવેશ અને તેનું ‘સંગીત’—એમ છિન્નવિચ્છિન્ન કરીને કાવ્યને તપાસવાની રીતની ટીકા કરતાં વાલેરી કાવ્યના વિશિષ્ટ સંગીત વિષે કહે છે: it is imperceptible to some; unimportant for most; for others it is the object of abstract research, sometimes scientific and nearly always sterile. (‘ધી આર્ટ ઑફ પોએટ્રી,’ પ. ૮૭).

પરિશિષ્ટ-૪

કૃતિની અખંડતા

(ક) કાવ્યનું દરેક ઘટક તત્ત્વ તેનાં બીજાં તત્ત્વો સાથે-કાવ્યના સમગ્ર પોત સાથે અનેક તંતુએ સંકળાયેલું હોય છે અને આ કારણે જ કાવ્ય એક અખંડ પુદ્ગળરૂપ રચના લાગે છે; જીવંત વસ્તુની જેમ કલાકૃતિ પણ અવિભાજ્ય હોય છે: તેનાં ઘટક તત્ત્વોને છૂટાં પાડો તેવાં જ તેઓ તેના તે નહીં રહે-આખું બિંબ જ નષ્ટ થઈ જશે.

–સુઝાન લેન્ગર: 'પ્રૉબ્લેમ્ઝ ઓવ આર્ટ', પૃષ્ઠ ૫૭.

(ખ) 'લય' (મર્યાદિત અર્થમાં) અને અર્થ વચ્ચેના આંતર-સંબંધ કે અન્યોન્યાશ્રય પર રિચર્ડ્ઝ અને એલિયટ પણ ભાર મૂકે છે.

–વિમ્સેટ અને બ્રૂક્સ: 'લિટરરી ક્રિટિસિઝમ' (૧૯૫૯), પૃષ્ઠ ૬૪૨-૪૩.

કાવ્યગત શબ્દોની પરસ્પરને અનુપ્રાણન કરવાની શક્તિ એ રિચર્ડ્ઝના સંદર્ભવાદ–contextualism–નો પાયો છે.

–વિમ્સેટ અને બ્રૂક્સ: 'લિટરરિ ક્રિટિસિઝમ' (૧૯૫૯), પૃષ્ઠ ૬૪૩.

(ગ) 'નૂતન' વિવેચકો જુદી રીતે પણ કાવ્યઘટકોનો આંતર-સંબંધ સ્વીકારે છે:

'મુક્ત પદ્યના સ્વરૂપના પૃથક્કરણનો પ્રશ્ન પરંપરાગત પદ્યના સ્વરૂપના પૃથક્કરણના પ્રશ્નથી મૂળભૂત બાબતોમાં નિરાળો નથી.

પરંપરાગત પદ્યની દેખીતી નિયમિતતા એવો આભાસ પ્રગટાવે છે કે છંદ ને પ્રાસનું માપ કે સ્વરૂપ તારવવાથી આપણે કાવ્યસ્વરૂપના પ્રશ્નને ઉકેલવામાં આગળ વધીએ છીએ; પણ વસ્તુતઃ તો એમાં આપણે કાવ્યની વર્ણરચનાના, પ્રમાણમાં એ અલ્પ કે ગૌણ અંગોની જ વાત કરીએ છીએ. મુક્ત પદ્ય નિયમિત પ્રાસ અને છંદ વિનાનું હોવાથી, આપણને એ બે 'હાથા'ની સગવડ નથી મળતી. આથી તેમાં આપણે કોઈ પણ સફળ સાહિત્યકૃતિનાં પરસ્પર સંબદ્ધ રૂપગત ઘટકોની ઘણી વાર તો મૂંઝવી દે તેવી સંકુલતાને કેમ વ્યવસ્થિત રૂપે ગ્રહણ કરવી એ પ્રશ્નનો પ્રત્યક્ષ સામનો કરવો પડે છે...'

'કાવ્યના શબ્દબંધના સ્વરૂપમાં ચાર સ્તર સ્વીકારવા જોઈએ: વર્ણનો, વાક્યવિન્યાસનો, 'અનુભવ'નો અને અર્થનો...'

'અર્થનો સ્તર, માત્ર 'અનુભવ'ના સ્તર સાથે જ નહીં, વર્ણ ને વાક્યવિન્યાસના સ્તર સાથે પણ ઘનિષ્ઠપણે સંકળાયેલો હોય છે. કાવ્યસ્વરૂપના આ ચાર સ્તરો કે પરિમાણો પ્રત્યેક કાવ્યમાં સહઅસ્તિત્વ ધરાવે છે. સંકુલ કે અટપટી રચનાવાળી કૃતિમાં, આમાંના દરેક સ્તરમાં તેમ જ તેમના આંતરસંબંધમાં ઘણા ઉચ્ચ પ્રમાણમાં સંઘટના સધાયેલી હોય છે...'

'પ્રતિરૂપ કે પ્રતીક પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાથી કાવ્યસ્વરૂપ સમજવામાં ઘણી સહાયતા મળે છે એ ખરું, પણ એ દૃષ્ટિ સ્વરૂપના માત્ર એક પાસા પર જ બધું લક્ષ આપે છે, અને એ પાસું પણ બીજાં પાસાંઓ સાથે અન્યોન્યાશ્રયથી સંકળાયેલું હોય છે. તે જ પ્રમાણે પરંપરાગત પિંગળ ઉપયોગી હોવા છતાં પણ પરંપરાગત પદ્યની વર્ણશક્તિના પૃથક્કરણ માટે પણ એક મર્યાદિત ઓજારનું કામ આપે છે.'

—વોલ્ટર સટન: 'એનેલિસિસ ઓવ ફ્રી વર્સ ફોર્મ', જર્નલ ઓવ એસ્થેટિક્સ ઍન્ડ આર્ટ ક્રિટિસિઝમ, ૧૮–૨, ડિસેમ્બર ૧૯૫૯, પૃષ્ઠ ૨૪૧, ૨૪૩, ૨૫૪.

પરિશિષ્ટ-૫

ચિત્ર જોતાં : સાર્ત્ર

[Sartre કૃત Essays in Aesthetics
(૧૯૬૪) પૃષ્ઠ ૭૬-૭૭ ઉપરના અંશનો અનુવાદ]

ચિત્ર જોતાં, આપણે પોતે જ ચિત્રકારે આપણે માટે દોરી મૂકેલા પથોને ફરી ખોળી કાઢીને તેમને અનુસરવા પ્રયાસ કરવો જોઈએ.

આપણે પોતે જ રંગનાં આ ઓચિંતાં ધાબાંની, દ્રવ્યનાં આ નીતર્યાં-નીખર્યાં સ્વચ્છ એકમોની પુનર્ઘટના કરવી જોઈએ.

આપણે પોતે જ ચિત્રના પ્રતિધ્વનિઓ અને લયોમાં સંજીવની પૂરવી જોઈએ.

ત્યારે જ, આંતરદૃષ્ટિને અકળ એવી એક 'ઉપસ્થિતિ' આપણો ઉદ્ધાર કરવા આવે છે. તે આપણી પસંદગીનું નિયમન કરીને આપણને ઉચિત પથો પર ગતિમાન રાખે છે.

દૃશ્યવિષયની સંઘટના કરવા પૂરતો તો માત્ર દૃષ્ટિ-સંબંધ સ્થાપવો એટલું જ જરૂરી; પણ સંઘટના અવશ્ય નીપજે જ તે માટે, અને તેને તદ્દન અંડબંડ એવી અર્થહીનતામાંથી ઉગારી લેવા માટે તો કોઈક પરાત્પર 'એકતા'ની જરૂર પડે છે.

આ 'એકતા' એટલી બાંયધરી આપે છે કે પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિ અવિરત ભ્રમણ કરતી રહેશે, અને દૃષ્ટિનું આ નિરંતર ભ્રમણ પણ એ અદૃશ્ય 'એકતા'ના ધ્રુવત્વનો સંકેત પૂરો પાડે છે. આપણે જોતાં જ રહીએ છીએ, કેમ કે આપણે કદીકને જોતાં અટક્યાં તો

બધું જ છિન્નવિચ્છિન્ન થઈ જવાનું.

સૌંદર્ય એક-તત્ત્વી નથી. તે બે 'એકતા'ની અપેક્ષા રાખે છેઃ એક દૃશ્ય, પ્રકટ અને બીજી પ્રચ્છન્ન.

તનતોડ પ્રયાસ કરીને પણ આપણે કલાકૃતિના હાર્દને કોઈ વાર જો એક જ દૃષ્ટિથી ભેદવામાં ફાવીએ તો તે વેળા તે પદાર્થ કુંઠિત બની જઈને તેની માત્ર જડ દૃશ્યતા રૂપે જ અનુભવાશે; સૌંદર્ય નષ્ટભ્રષ્ટ થઈ જશે અને કેવળ તેનું અલંકરણ શેષ રહેશે.

જરા વધુ સારી રીતે કહીએ તો, ચિત્રકાર અને પ્રેક્ષક જે એકીકરણ સાધવા મથે છે તે એકીકરણ અમુક 'ઉપસ્થિતિ'ની ધ્રુવ પુનર્રચના દ્વારા જ સાધી શકાય. અને સામે પક્ષે તે 'ઉપસ્થિતિ' પણ પોતાની અવિભાજ્ય એકતા કેવળ કલાના માધ્યમ દ્વારા જ, તથા 'અખંડ'ના સૌંદર્યની સંયોજના કે પુનઃસંયોજના કરવાના આપણા અને ચિત્રકારના પ્રયાસો સાથે સંલગ્ન રહીને જ આપણને અવગત કરાવી શકે.

આ કૃત્ય શુદ્ધ સૌંદર્યાનુભૂતિનું છે. પણ જેટલે અંશે આપણે 'અળગા' રહીએ બરાબર તેટલે અંશે એ 'અખંડ' દરેક દૃશ્ય-સમન્વયમાં ઊભી આવે છે અને તેને ઘાટ તથા જોમ અર્પે છે.

છાંદસ-અછાંદસ

આપણે ‘અછાંદસ સાહિત્યરચના’ એવો શબ્દપ્રયોગ કરીએ તે સાથે જ સાહિત્યરચનાઓને ‘છાંદસ’ અને ‘અછાંદસ’ એવા બે પ્રતિયોગી વર્ગોમાં વહેંચી દઈએ છીએ. આ ‘છાંદસ’ અને ‘અછાંદસ’ની જેમ સાહિત્યનું ‘ગદ્ય’ અને ‘પદ્ય’ એવું વર્ગીકરણ તો પરાપૂર્વથી જાણીતું છે. જે છંદમાં હોય, છંદોબદ્ધ હોય તે છાંદસ; જે છંદમાં ન હોય, છંદોહીન કે નિશ્છંદ હોય તે અછાંદસઃ આમ ‘છાંદસ’ ને ‘અછાંદસ’ના વાચ્યાર્થ સાવ સ્પષ્ટ છે. એટલે સામાન્ય સમજ ‘છાંદસ=પદ્યબદ્ધ,’ ‘અછાંદસ=ગદ્યબદ્ધ’ એવાં સમીકરણ બાંધે છે. આમાં પહેલું સમીકરણ તો બરાબર છે. પણ છંદમાં ન હોય તે બધું એક સરખું ગદ્ય કહી શકાશે ખરું ?

ઋષિઓની કે સરસ્વતીની વાણી ભલે છંદોમય મનાતી, સામાન્ય માનવીની વાતચીતની કે બોલચાલના વ્યવહારની ભાષા પદ્યબદ્ધ નથી હોતી. પણ તેથી બોલચાલની ભાષાને આપણે ‘ગદ્ય’ કહી શકીશું ? ગદ્યમાં હોય તેને સાહિત્ય કહીએ છીએ, પણ વાતચીતને સાહિત્ય નથી કહેતા. અને વાતચીતની ભાષાને ગદ્ય કહીએ તેમ

જ નવલકથા-નવલિકાની ભાષાને પણ ગદ્ય કહીએ, તો બંને ગદ્યનું સ્વરૂપ એક જ છે એમ સમજવું? સંઘટના, શૃંખલિતતા, સંગતિ વગેરે દૃષ્ટિએ બોલચાલના વ્યવહારની વાણીનું પોત અને લલિત ગદ્યની વાણીનું પોત તદ્દન જુદાં પડે છે.

તે જ પ્રમાણે નવલકથા-નવલિકાનું ચાલુ ગદ્ય અને કાવ્યમય ગદ્યખંડોનું કે ગદ્યકાવ્યોનું ગદ્ય એક જ કક્ષાનું નથી. નાનાલાલની નાટકદેહી રચનાઓની ભાષા ચાલુ નાટકોની ભાષાથી સંઘટનાની દૃષ્ટિએ સ્પષ્ટપણે ભિન્ન છે. એ જેમ 'અપદ્ય' છે, તેમ 'અગદ્ય' કહેવાવાને પાત્ર ગણાઈ છે—(આ અર્થમાં 'અપદ્યાગદ્ય' સંજ્ઞા માનવામાં આવી છે તેટલી વાંધાભરેલી ભાગ્યે જ ગણી શકાશે).

આમ જે પદ્ય નહીં તે બધું ગદ્ય—એક જ લાકડીએ હાંકી શકાય તેવું ગદ્ય: એવી વ્યાખ્યા બાંધી શકાય તેમ નથી. અછાંદસ રચનાની વાણી એટલે વૃત્તાન્ત, માહિતી, હેવાલ, વર્ણન કે ચિંતનનું ચાલુ ગદ્ય: એવું સમીકરણ સર્વથા સાચું નથી.

આનો અર્થ એ થયો કે વાણીનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપોનું છંદ એ જ એકમાત્ર ભેદક તત્ત્વ નથી. અમુક વર્ણએકમોની નિયત કાલાન્તરવાળી ગોઠવણીથી થયેલું માપ તે છંદ. આવા માપમાં ઢાળેલી વાણી તે છાંદસ વાણી કે પદ્ય. એવા માપ વિનાની વાણી તે અછાંદસ વાણી. પણ આપણે જોયું કે બધી અછાંદસ વાણી એક જ કોટિની નથી. તો આપણી પાસે એ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત

થાય છે કે અછાંદસ વાણીની ભિન્નભિન્ન કોટિઓનું ભેદક તત્ત્વ કયું ?

ગદ્યનાં વિવિધ સ્વરૂપો ને પ્રકારો વચ્ચે પદાવલિ તથા અર્થના સ્વરૂપવિશેષ પરત્વે તો ભેદ હોય જ છે. આપણને અહીં એવા ભેદની સાથે સંબંધ નથી. આપણે તપાસવાનું છે તે આ કે શબ્દની ગોઠવણી કે વ્યવસ્થાને અનુલક્ષીને ગદ્યકોટિઓનું કોઈ ભેદક તત્ત્વ છે ખરું ?

આને લગતી વિચારણામાં સાધારણ રીતે 'લય' એ વિવિધ ગદ્યસ્વરૂપોનો નિર્ણાયક મનાય છે. છંદમાં પણ છેવટે તો લય જ અનુસ્યૂત છે, માટે લયભેદને આધારે જ સાહિત્યિક વાણીનો સ્વરૂપભેદ થતો હોવાનું કહેવાય છે. ખાસ કરીને તો અછાંદસ કે ગદ્યકાવ્યોની અને નાનાલાલની નાટકદેહી કૃતિઓની વાણી પોતપોતાના વિશિષ્ટ લય વડે ચાલુ ગદ્યથી જુદી પડતી હોવાનું ઘણા માને છે.

જે તત્ત્વ સાહિત્યિક ભાષાનાં ભિન્નભિન્ન સ્વરૂપોનું વિધાયક તત્ત્વ હોય; તેનું સર્વોચ્ચ મહત્ત્વ ઉઘાડું છે, ને છતાં આશ્ચર્ય એ વાતનું થાય છે કે આપણે ત્યાં આ લયના સ્વરૂપ કે લક્ષણ વિશે ખાસ કશી ચોક્કસ કે સ્પષ્ટ વિચારણા નથી થઈ. ઊલટું અમુક સાહિત્યકૃતિની ભાષાનો માધ્યમવિશેષ લેખે વિશિષ્ટ ઘાટ સાધતું તત્ત્વ કયું તેના નિર્ણયમાં જ્યારે જ્યારે મૂંઝવણ અનુભવાય, ત્યારે ત્યારે ટપ દઈને આપણે 'લય'ને આગળ ધરી દઈએ છીએ. અને 'અનુભૂતિ', 'સંવેદન', 'ધ્વનિ', 'પ્રતીક', 'રસ', વગેરેની જેમ ધૂંધળો ને રૂપાળો ભાવ ધરાવતી અને

સાહિત્યિક સંદર્ભમાં સગવડ પ્રમાણે વાપરવાની ક્ષમતા ધરાવતી એક મોભાદાર સંજ્ઞા લેખે આપણે 'લય'ને ફાવે ત્યાં ફટકારીએ છીએ.

'લય' શબ્દ આપણે સંગીતની પરિભાષામાંથી લીધેલો છે, અને મૂળમાં તો તે તાલ કે સૂરની ગતિના વેગનો વાચક છે. સંગીતનો અજ્ઞ હોય તે પણ 'દ્રુત', 'મધ્ય', ને 'વિલંબિત' લય એ સંજ્ઞાઓથી પરિચિત હોય છે. એ રીતે 'લય' અંગ્રેજી શબ્દ 'ટેમ્પો'નો સમાનાર્થ છે. પણ સાહિત્યની ચાલુ પરિભાષામાં, પાશ્ચાત્ય વિવેચનના પ્રભાવ નીચે, આપણે અંગ્રેજી 'રિધમ'ના અર્થમાં 'લય' શબ્દ વાપરીએ છીએ, અને 'રિધમ'ના સ્વરૂપની વિસ્તૃત અને સૂક્ષ્મ વિચારણા પણ પાશ્ચાત્ય કલાવિવેચનમાં જ થયેલી છે.

'રિધમ' કે લયનો વિભાવ સંગીતની જેમ નર્તન અને સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં જાણીતો છે. અને લાક્ષણિક અર્થમાં તે ચિત્ર, શિલ્પ, સ્થાપત્ય આદિ કલાઓ પરત્વે પણ યોજાય છે. આથી સમજી શકાશે કે એ શબ્દ વિવિધ અર્થમાં કેમ પ્રયોજાતો રહ્યો છે અને તેના ચોક્કસ સ્વરૂપ અને અર્થક્ષેત્ર પરત્વે કેમ ઠીકઠીક મતભેદ પ્રવર્તે છે.[૧] એક મતે લયમાં પાયાનું તત્ત્વ છે ક્રમબદ્ધ આવર્તન. તો બીજા મતે એક ભૂમિકાના અસ્તમાંથી બીજીનો ઉદય કે એક ઘટકના વિલયમાંથી બીજાનો ઉદ્દગમ, એકના

૧. Wellek અને Warren કૃત Theory of Literature (૧૯૫૬), પૃષ્ઠ ૧૫૬-૧૬૨,

અવરોહમાંથી બીજાનો આરોહ – એ સ્વરૂપે જે સળંગ રચના હોય તે રચના લયબદ્ધ. પ્રસ્તુત ચર્ચા પૂરતું ઝીણવટમાં ન ઊતરતાં, આપણે પહેલો મત સ્વીકારીને પણ આગળ ચાલી શકીશુ

આ રીતે અમુક એકમોની આનુપૂર્વીનાં બનેલાં ઘટકોનું ક્રમબદ્ધ આવર્તન તે લય. આ આવર્તનનો એક ધર્મ આકાંક્ષા જન્માવવાનો છે. ગુલબંકીમાં થોડાક લઘુગુરુનાં આવર્તન સાંભળી તેના લયનો સંસ્કાર પડચો, એટલે તેનું આગળ પઠન સાંભળનારના ચિત્તમાં લઘુ પછી ગુરુની આકાંક્ષા ઊભી કરવાનું જ. પૃથ્વી કે મન્દાક્રાન્તાનાં બે ચરણ સાંભળ્યાં એટલે ત્રીજા ચરણનો આરંભ થતાં એ જ નિયત ક્રમમાં લઘુગુરુ સાંભળવાની અપેક્ષા રહેવાની. અમુક સૂરવિન્યાસ કે તાલવિન્યાસ સાથે લલકારાતી માત્રામેળ કે દેશી ઢાળની અમુક પંક્તિ સાંભળીને બાકીની એ જ સૂરવિન્યાસ ને તાલવિન્યાસ સાથે સાંભળવા માટે આપણે સજ્જ બની જવાના.

કેટલાકને મતે લય એટલે ગમે તેવું ક્રમબદ્ધ આવર્તન નહીં પણ નિયમિત કે નિયત સ્વરૂપનું ક્રમબદ્ધ આવર્તન. આ મત પ્રમાણે છંદ અને લય બંને પર્યાય છે, અને અનિયમિત આવર્તન હોય ત્યાં લય હોવાનું કહેવું તે તો માત્ર કહેવાની એક આલંકારિક ભંગી જ

૨. કલાતત્ત્વ લેખે 'રિધમ' અર્વાચીન સૌંદર્યમીમાંસામાં કેવા ભિન્નભિન્ન અર્થમાં લેવાયો છે તેની થોડીક સ્પષ્ટતા કરતાં અનુવાદિત અવતરણો આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ–૬માં આપ્યાં છે.

ગણાય. એ મત ધરાવનારા પદ્ય અને ગદ્ય એવાં માત્ર બે જ સ્પષ્ટતઃ ભિન્ન સાહિત્યસ્વરૂપો સ્વીકારે છે. તેઓ લયબદ્ધ, ભાવાવિષ્ટ કે કાવ્યમય ગદ્ય (કે ગદ્યકાવ્ય) જેવા કોઈ નિરાળા અભિવ્યક્તિપ્રકારનું અસ્તિત્વ કે મહત્ત્વ સ્વીકારતા નથી. તેમની દૃષ્ટિએ ગદ્ય એટલે ગદ્ય જ, ને પદ્ય એટલે પદ્ય જ – એ બે વચ્ચે કશું વર્ણસંકર સ્વરૂપ નહીં, સાહિત્યના એક નિરાળા વાહન લેખે તેની ક્ષમતા કે મૂલ્ય સંદિગ્ધ અથવા નહિવત્. પણ આવો મત સો ટકા ચોક્કસ અને સ્પષ્ટરેખ ભેદોનો જ આગ્રહ રાખતી વિજ્ઞાનથી પ્રભાવિત વિચારણાનું પરિણામ છે. પણ સાહિત્ય તેમ જ અન્ય કલાઓનું સ્વરૂપ ગુણાત્મક હોવાથી, તેમાં પૂર્ણપણે પરસ્પરનિરપેક્ષ કે વ્યાવર્તક ભેદો સર્વત્ર કરવા જનાર મૂલનાશને જ નોતરવાનો. એટલે લયના વિષયમાં નિયમિત આવર્તનવાળો અને અનિયમિત આવર્તનવાળો– એમ બંને પ્રકાર સ્વીકારવા એ જ ઉચિત છે.

છંદોરચનામાં આવર્તન નિયમિત, દૃઢ અને સુસ્પષ્ટ હોય છે. છંદ વર્ણમય હોય છે, અને વર્ણાશ્રિત અક્ષર, માત્રા, ભાર કે સૂરની ગોઠવણીથી બનેલા એકમના નિયત કાલાન્તરવાળા આવર્તનથી (અથવા તો એવાં એકમોના બનેલા સંકુલ ઘટકના આવર્તનથી) અક્ષરસંખ્યા, અક્ષર-ગણ ને માત્રાગણના બનેલા છંદો તથા ભારમેળ અને સૂરમેળ છંદો સધાય છે. સૂરનિષ્ઠ લય અક્ષરોના કે માત્રાના લય સાથે સમવેત રૂપમાં અને તાલબદ્ધ હોય છે.

લયના વિષયમાં અછાંદસ અને છાંદસ રચનાઓ

વચ્ચે ફેર એ છે કે છાંદસ રચનાઓમાં વર્ણગત લય નિયમિત હોય છે. અછાંદસ રચનાઓમાં તે નિયમિત નથી હોતો. તેમાંથી સાકાંક્ષ આવર્તનની કશી સુરેખ ભાત નથી ઊપસતી. પણ તેનો અર્થ એવો નથી કે અછાંદસ રચનાઓમાં કોઈ લય જ ન હોય. લયની આપણને અભિમત વ્યાખ્યા પ્રમાણે વર્ણગત લય એ તો લયનો એક પ્રકાર થયો. પ્રમુખ પ્રકાર અને અત્યંત સમર્થ પ્રકાર એ સાચું. પણ વર્ણ સિવાયનાં અન્ય તત્ત્વોનાં બનેલાં એકમો કે ઘટકોનાં આવર્તનથી પણ છાંદસ તેમ જ અછાંદસ રચનાઓમાં લય સધાતો હોય છે.

૧. આંતરે આંતરે વર્ણનું કે વર્ણજૂથનું આવર્તન (અનુપ્રાસ, યમક અને સ્વર, વ્યંજન કે અક્ષરથી સધાતો વર્ણસંવાદ.)

૨. આર્થ યતિખંડને અંતે વર્ણજૂથનું આવર્તન (પ્રાસ)

૩. અર્થ કે ભાવના આરોહઅવરોહને સ્થાને પ્રયોજાતા સમાન કે વિરોધી શબ્દો કે સમાન ક્રિયારૂપ, સંજ્ઞારૂપ કે શબ્દગુચ્છ—આવી યોજનાનું ક્રમિક આવર્તન.

૪. અલ્પાક્ષર ને અધિકાક્ષર શબ્દોના બનેલા ખંડોનું એકાન્તર આવર્તન.

૫ સાદા ને અલંકૃત ખંડોની ક્રમબદ્ધ ગોઠવણી.

૬. અર્થની કે ભાવની દ્રુતવિલંબિત ગતિનો ક્રમ.

૭. પઠનગત કાકુઓ, અર્થના મરોડ કે ભાવભંગીએ –

એમની સાથે સંકળાયેલાં આંદોલન.

૮. સમગ્ર કૃતિમાં અનુસ્યૂત રહેલી ગતિ કે ચાલનાં આંદોલન.

આ સૌ દ્વારા પણ સૂક્ષ્મ લયો નિષ્પન્ન થતાં હોય છે. જો કે છંદોલયની તુલનામાં આવા લય – વિશેષે કરીને ગદ્યલય – ઠીકઠીક અંશે અનિયમિત અને શિથિલ હોય છે. તેમની 'ક્વચિત્ પ્રવૃત્તિઃ ક્વચિદપ્રવૃત્તિઃ ક્વચિદ્ વિભાષા ક્વચિદન્યદેવ' એવી સ્થિતિ હોય છે. છાંદસ રચનાઓમાં તેમ જ અછાંદસ રચનાઓમાં આવા સ્વૈર, અનિયમિત લયો વ્યાપકરૂપે પ્રયોજી શકાય છે, અને પ્રધાનપણે એમની જ પ્રકટ કે પ્રચ્છન્ન પ્રતીતિ કેટલીક અછાંદસ રચનાઓને ચાલુ ગદ્યથી કે ગદ્યને બોલચાલની ભાષાથી ભિન્ન ઠરાવે છે. આમાંની કેટલીક છટાઓ સ્થૂળ રીતે વાતચીતની વાણીમાં પણ પ્રયોજાતી હોય છે, પણ એમનો વ્યવસ્થિત અને સાભિપ્રાય પ્રયોગ એ સાહિત્યિક ગદ્યની અને વિશેષે કાવ્યમય ગદ્યની કે અછાંદસ કાવ્યની વિશિષ્ટતા છે.

સંસ્કૃતમાં વાસવદત્તા, કાદમ્બરી ને દશકુમારચરિત જેવી કૃતિઓના આલંકારિક ગદ્યમાં, પ્રાચીન ગુજરાતીમાં 'પૃથ્વીચંદ્રચરિત્ર' અને 'વર્ણકો'ના 'બોલી' સંજ્ઞા ધરાવતા ગદ્યમાં, ડિંગળમાં 'વચનિકા' ઓના ગદ્યમાં, નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યમાં, અંગ્રેજી 'બાઇબલ'ના તથા ટોમસ બ્રાઉન અને જેરેમી ટેલરની કૃતિ ઓના ગદ્યમાં ઉપર્યુક્ત સ્વરૂપની લય-છટાઓ પ્રકટ અને ઉત્કટ માત્રામાં વરતાશે. સંસ્કૃત પદ્યકાવ્ય અને ગદ્યકાવ્ય વચ્ચે છંદના નિયમિત લયને બાદ કરતાં

બાકીનો ભેદ તો ઓછીવધતી માત્રા પૂરતો જ મર્યાદિત છે.

છાંદસ કે અછાંદસ લય આમ તો સ્વતંત્રપણે અસ્તિત્વ ધરાવતું તત્ત્વ છે. લય એ અમુક એકમો વચ્ચેનો સંબંધ-વિશેષ છે, એટલે શબ્દોથી અલગ તારવીને તેને 'લ', 'ગા' ને 'દા'ના સંકેતો દ્વારા, બીજગણિતના સંકેતો દ્વારા કે અન-ક્ષર ઢાળ રૂપે રજૂ કરી શકાય છે. અલંકાર પણ એવી જ રીતે બે કે વધુ અર્થો વચ્ચેની સમાનતા, વિરોધ, સાહચર્ય, તદ્રૂપતા ઇત્યાદિ સંબંધને રૂપે હોઈને એક સ્વતંત્રપણે વિભાવી શકાય તેવું તત્ત્વ છે. અને અમુક અંશે વર્ણ, છંદ, લય, અલંકાર, ભાવ વગેરે એમ એકલા જ—કાવ્યનિરપેક્ષ સ્થિતિમાં પણ સુંદર ને આસ્વાદ્ય હોય છે. વળી આ કારણે—તેમ જ અન્ય કારણે—કેટલાકને મતે કાવ્યમાં માત્ર વર્ણ અને લય એ જ સર્વોપરિ મહત્ત્વના છે. વર્ણસંઘટના (એટલે કે વર્ણોનો સંવાદ કે વિસંવાદ, મધુરતા કે કર્કશતા, ગતિનાં આંદોલન, વગેરે), રવાનુકરણ કે શબ્દાલંકાર (અનુપ્રાસ, પ્રાસ, યમક) તથા લયનાં અનેક સ્વરૂપો—ટૂંકમાં વર્ણોનું અને લયનું સૌન્દર્ય તથા અર્થસૂચકતા અને બીજું કાવ્યનું 'વાતાવરણ'—તેની સર્વસામાન્ય 'ભાવચ્છાયા'—એટલું જ આસ્વાદવા માટે છે. શબ્દોના અર્થ ડોળિયા કે ઓઠા લેખે જ કામમાં આવે છે. ઊલટું અર્થની ઝીણવટમાં કે વિશ્લેષણમાં ઊતરવા જતાં કાવ્યત્વ મરી જવાનો ભય ઉપસ્થિત થાય છેઃ આવો મત ધરાવનાર માટે લયનું સ્વતંત્ર મૂલ્ય સમજી શકાય. પણ એ મત તદ્દન એકાંગી અને ગેરસમજનું પરિણામ છે. વાસ્તવમાં તો કવિ વર્ણ,

છંદ, લય, અલંકાર આદિને પોતાનું પ્રયોજન સિદ્ધ કરવાનાં સાધન તરીકે ઉપયોગમાં લેતો હોય છે. કૃતિથી છૂટું પાડેલું–તેના પરથી તારવેલું વર્ણ, છંદ અલંકાર વગેરેનું ખાલી ખોખું કે ડોળિયું એ તો તેમનું તાર્કિક સ્વરૂપ છે. તેમનું સાચું સ્વરૂપ તો અર્થ ને ભાવનાં આંદોલનો, વળાંકો ને ભંગીઓની સાથે સંવાદી રહીને અરસપરસને તેમ જ સમગ્રને ઉઠાવ આપવામાં પ્રકટ થાય છે. તેમનું સંપન્ન સ્વરૂપ ભાવસંવેદન સાથે એકતાનતા સાધીને તેને સાકર કરવામાં જ સિદ્ધ થાય છે. બીજી રીતે કહીએ તો, કલાકૃતિની અર્થરચના કે ભાવરચના અને લયરચના પરસ્પરને અનુપ્રાણિત કરતી હોય છે.

આ વસ્તુ લક્ષમાં રાખતાં સમજાશે કે 'વર્ણ, છંદ કે લય એ તો કૃતિનું માત્ર બાહ્ય કલેવર છે, અલંકાર એ તો શણગાર રૂપ છે અને ભાવ કે રસની તુલનામાં તેઓ ગૌણ કે અલ્પ મૂલ્યનાં છે' એવી માન્યતા કેટલી એકાંગી કે ઉપરછલ્લી વ્યાપ્તિના સ્વરૂપની છે. કાવ્યને આપેલા પુરુષના ઉપમાનને વધારે પડતું શબ્દશઃ સમજવાનું એ પરિણામ છે. વાસ્તવમાં તો કૃતિથી અલગ પાડીને છંદ, લય આદિને મૂલવવાની દૃષ્ટિ જ ખોટી છે. કૃતિવિશેષના સંદર્ભમાં–તેના અવિભાજ્ય અંગ લેખે જ તેને મૂલવી શકાય. કાવ્યમાંથી છંદ કાઢી લઈએ તો કાવ્ય કેટલું રહે છે, અલંકાર કાઢી લઈએ તો શું રહે છે–એ રીતની વિચારણા, ઇન્દ્રિયોના ઝઘડાની યાદ અપાવે છે: જીભ, હાથ, પગ વગેરેને, પેટે રિસાઈ જઈને પોતાનું મહત્ત્વ બતાવી

આપ્યું. વાસ્તવમાં કોઈ કૃતિમાં છંદ કે લય પાસેથી, કોઈમાં વર્ણસંઘટના પાસેથી, કોઈમાં અલંકાર પાસેથી તો કોઈમાં અન્ય કોઈ ઘટક પાસેથી એટલું કામ લેવાયું હોય છે કે તે તે કૃતિમાંથી છંદ, લય ઇત્યાદિ એકાદ ઘટક પણ અલગ કરવામાં આવે તો કૃતિ પોતે-કૃતિનું કલાતત્ત્વ નષ્ટપ્રાય થઈ જાય. આવું હોય ત્યાં તે તે ઘટકને પ્રધાન કે પ્રાણરૂપ જ ગણવો પડે. સાથે એ પણ સાચું છે કે અનેક કૃતિઓમાં છંદ, લય ઇત્યાદિ ખાસ સમર્પક નથી હોતા–વિશિષ્ટ કલાપ્રયોજન સાધવા માટે કે કાવ્યના સંઘટિત અંગ રૂપે તેમનો ઉપયોગ નથી થયો હોતો. એવું હોય ત્યાં તેઓ અવશ્ય ગૌણ ગણાય. પણ કૃતિથી અલગ તારવીને તેમનો એક કલાકૃતિના ઘટક અંગ તરીકે તરતમભાવ નક્કી ન જ કરાય. મહત્ત્વ છે તે તેમના કાર્યનું–તેમની સાધકતા કે ઘટક લેખે સમર્પકતાનું, નહીં કે તેમના તારવેલા અમૂર્ત સ્વરૂપનું. કલાકૃતિના અંગભૂત રૂપે જ તેઓ આત્મલાભ પામે છે.[૩]

ઉપરના વિવરણ પરથી એટલું તો સ્પષ્ટ જોઈ શકાશે કે અછાંદસ કવિતા છંદનો લય જતો કરે છે તેથી તે ચાલુ ગદ્યરૂપ જ બની જાય છે એવું નથી. બીજા સૂક્ષ્મ લયોનો સાર્થ ઉપયોગ કરતા ગદ્યવિશેષને પણ કવિ અનેક વિશિષ્ટ શક્યતાવાળા એક સાધન તરીકે કામમાં લઈ શકે: શરત એટલી કે એ સૂક્ષ્મ લયોની તેને આંતરિક સૂઝ કે પ્રકટ અભિજ્ઞતા હોવી જોઈએ. આની સાથોસાથ

૩. આ ચર્ચાના અનુસંધાનમાં જુઓ પૃષ્ઠ ૮૮–૯૨ ઉપર પરિશિષ્ટ–૬ માં આપેલા મતો.

એક પ્રશ્ન એ ઊઠે છે કે છંદ જેવા દૃઢ લયવાળા, સંકુલતા, સૂક્ષ્મતા ને વૈવિધ્યનું અખૂટ સામર્થ્ય ધરાવતા સાધનને અછાંદસ કાવ્યપ્રકાર જતું શા માટે કરે છે? કયું વિશિષ્ટ પ્રયોજન સાધવા તે આવી કઠોર અગવડ સ્વેચ્છાએ વેઠવા તૈયાર થાય છે? આની વિચારણા અહીં તો આધુનિક ગુજરાતી કવિતાના નૂતન વલણ પૂરતી જ પ્રસ્તુત છે.

કોઈ પણ નવતર વલણ કે પ્રવાહનો ઉદ્‌ગમ પૂર્વવતી પરંપરાને લક્ષમાં રાખીને જ સમજી શકાય. છંદના ઉપયોગની વાત કરીએ તો એક પણ અક્ષરને આડોઅવળો ચસકવા ન દે એવું અને ચંત્રઉતાર પંક્તિઓવાળું અક્ષરગણ વૃત્તોનું પોલાદી ચોકઠું ક્રમે ક્રમે તૂટતું ગયું છે. યતિ અને ચરણ તૂટયાં. યથેચ્છ નમનીયતા ને પ્રવાહિતા પૂરી પાડતાં પરંપરિત રૂપો પ્રચારમાં આવ્યાં, નિયમિત લયનો વહેમ જ જાળવી રાખતો ચતુરક્ષર છંદ પ્રયોજાવા લાગ્યો, અને છેવટે એ વિકાસ નિશ્છંદ રચના સુધી પહોંચ્યો. આમાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના (તથા તેમની અસર નીચે બંગાળી, હિન્દી, મરાઠી સાહિત્યનાં) નૂતન વલણે પણ ઘણોમોટો પ્રભાવ પાડ્યો છે.

પણ છંદ તો અભિવ્યક્તિનું માત્ર એક સાધન છે. ભાષા, અલંકાર વગેરે અન્ય સાધનો કે ઘટક તત્ત્વોના વિનિયોગમાં પણ થયેલું આવું ઉત્તરોત્તર પરિવર્તન ઉત્કટ રૂપે પ્રતીત થાય છે. અને અભિવ્યક્તિનાં સાધન અને અભિવ્યક્તિની રીતિ બદલાતાં ગયાં છે—બદલાઈ રહ્યાં છે, કારણ કે જે અભિવ્યક્ત કરવાનું છે તે બદલાયું છે. ગત મહાયુદ્ધ પછીથી અને વધુ તીવ્રરૂપે સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિ

આપ્યું. વાસ્તવમાં કોઈ કૃતિમાં છંદ કે લય પાસેથી, કોઈમાં વર્ણસંઘટના પાસેથી, કોઈમાં અલંકાર પાસેથી તો કોઈમાં અન્ય કોઈ ઘટક પાસેથી એટલું કામ લેવાયું હોય છે કે તે તે કૃતિમાંથી છંદ, લય ઇત્યાદિ એકાદ ઘટક પણ અલગ કરવામાં આવે તો કૃતિ પોતે-કૃતિનું કલાતત્ત્વ નષ્ટપ્રાય થઈ જાય. આવું હોય ત્યાં તે તે ઘટકને પ્રધાન કે પ્રાણરૂપ જ ગણવો પડે. સાથે એ પણ સાચું છે કે અનેક કૃતિઓમાં છંદ, લય ઇત્યાદિ ખાસ સમર્પક નથી હોતા—વિશિષ્ટ કલાપ્રયોજન સાધવા માટે કે કાવ્યના સંઘટિત અંગ રૂપે તેમનો ઉપયોગ નથી થયો હોતો. એવું હોય ત્યાં તેઓ અવશ્ય ગૌણ ગણાય. પણ કૃતિથી અલગ તારવીને તેમનો એક કલાકૃતિના ઘટક અંગ તરીકે તરતમભાવ નક્કી ન જ કરાય. મહત્ત્વ છે તે તેમના કાર્યનું—તેમની સાધકતા કે ઘટક લેખે સમર્પકતાનું, નહીં કે તેમના તારવેલા અમૂર્ત સ્વરૂપનું. કલાકૃતિના અંગભૂત રૂપે જ તેઓ આત્મલાભ પામે છે.[૩]

ઉપરના વિવરણ પરથી એટલું તો સ્પષ્ટ જોઈ શકાશે કે અછાંદસ કવિતા છંદનો લય જતો કરે છે તેથી તે ચાલુ ગદ્યરૂપ જ બની જાય છે એવું નથી. બીજા સૂક્ષ્મ લયોનો સાર્થ ઉપયોગ કરતા ગદ્યવિશેષને પણ કવિ અનેક વિશિષ્ટ શક્યતાવાળા એક સાધન તરીકે કામમાં લઈ શકે : શરત એટલી કે એ સૂક્ષ્મ લયોની તેને આંતરિક સૂઝ કે પ્રકટ અભિજ્ઞતા હોવી જોઈએ. આની સાથોસાથ

૩. આ ચર્ચાના અનુસંધાનમાં જુઓ પૃ૦ ૮૮-૯૨ ઉપર પરિશિષ્ટ-૬ માં આપેલા મતો.

એક પ્રશ્ન એ ઊઠે છે કે છંદ જેવા દૃઢ લયવાળા, સંકુલતા, સૂક્ષ્મતા ને વૈવિધ્યનું અખૂટ સામર્થ્ય ધરાવતા સાધનને અછાંદસ કાવ્યપ્રકાર જતું શા માટે કરે છે? કયું વિશિષ્ટ પ્રયોજન સાધવા તે આવી કઠોર અગવડ સ્વેચ્છાએ વેઠવા તૈયાર થાય છે? આની વિચારણા અહીં તો આધુનિક ગુજરાતી કવિતાના નૂતન વલણ પૂરતી જ પ્રસ્તુત છે.

કોઈ પણ નવતર વલણ કે પ્રવાહનો ઉદ્‌ગમ પૂર્વવર્તી પરંપરાને લક્ષમાં રાખીને જ સમજી શકાય. છંદના ઉપયોગ-ની વાત કરીએ તો એક પણ અક્ષરને આડોઅવળો ચસકવા ન દે એવું અને ચંત્રઉતાર પંક્તિઓવાળું અક્ષરગણ વૃત્તોનું પોલાદી ચોકઠું ક્રમે ક્રમે તૂટતું ગયું છે. યતિ અને ચરણ તૂટચાં. યથેચ્છ નમનીયતા ને પ્રવાહિતા પૂરી પાડતાં પરંપરિત રૂપો પ્રચારમાં આવ્યાં, નિયમિત લયનો વહેમ જ જાળવી રાખતો ચતુરક્ષર છંદ પ્રયોજાવા લાગ્યો, અને છેવટે એ વિકાસ નિશ્છંદ રચના સુધી પહોંચ્યો. આમાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના (તથા તેમની અસર નીચે બંગાળી, હિન્દી, મરાઠી સાહિત્યનાં) નૂતન વલણે પણ ઘણોમોટો પ્રભાવ પાડચો છે.

પણ છંદ તો અભિવ્યક્તિનું માત્ર એક સાધન છે. ભાષા, અલંકાર વગેરે અન્ય સાધનો કે ઘટક તત્ત્વોના વિનિયોગમાં પણ થયેલું આવું ઉત્તરોત્તર પરિવર્તન ઉત્કટ રૂપે પ્રતીત થાય છે. અને અભિવ્યક્તિનાં સાધન અને અભિવ્યક્તિની રીતિ બદલાતાં ગયાં છે—બદલાઈ રહ્યાં છે, કારણ કે જે અભિવ્યક્ત કરવાનું છે તે બદલાયું છે. ગત મહાયુદ્ધ પછીથી અને વધુ તીવ્રરૂપે સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિ

પછીથી આપણી આંતરબાહ્ય પરિસ્થિતિ અભૂતપૂર્વ ઝંઝાઝપટ અનુભવી રહી છે. શતાબ્દીજૂનાં મૂલ્યો, માન્યતાઓ ને આસ્થાઓ છિન્નવિછિન્ન થતાં લાગે છે. માનવીનું બાહ્ય વિશ્વ, તેના ચિત્તના ઊંડા સ્તરો, સ્ત્રીપુરુષસંબંધના, કૌટુંબિક સંબંધના અને સામાજિક સંબંધના સંદર્ભમાં વ્યક્ત થતું માનવીનું સ્વરૂપ—આ સૌને લગતી અનેક ક્રાંતિકારી વિચારણાઓ અને અનુભવોએ ભયંકર તુમુલ મચાવી દીધું છે. આને પરિણામે આપણું સમગ્ર વૈચારિક તંત્ર અને ભાવતંત્ર તેનાં દૃઢ અને સ્થાયી આલંબનો ગુમાવતું જાય છે. આપણા આચારવિચાર માટેના આધારસ્તંભો તૂટતા કે ડગમગતા વરતાય છે. અર્વાચીન યંત્રવાદી નગરસંસ્કૃતિની વિકટતા, ભીંસ ને ગૂંગળામણો, વ્યક્તિનું એકલવાયાપણું, આંતરિક રિક્તતા ને વિશૃંખલતા, તથા પરંપરા ને આધુનિક વિચારસરણીઓની અથડામણથી ઊપજેલાં માનસિક સંઘર્ષ, વિરોધો ને અસમધારણતા : આ બધાંને કારણે, જીવાતા જીવનનાં પોત અને ભાત અત્યંત ઝડપથી પલટાતાં જાય છે.[૪] સંવેદનશીલ માનસ આનો

૪. ડગ્લાસ બુશ પ્રવર્તમાન સમયમાં મૂલ્યો તૂટી પડ્યાં હોવાની વાતને અર્વાચીન બુદ્ધિજીવીઓની વધતીઓછી કપોલકલ્પના ગણે છે (જુઓ 'લિટરરિ ક્રાઈટેરિયન' ગ્રંથ ૫, અંક ૩ (૧૯૬૨)માં પ્રકાશિત 'કાન્ટેમ્પોરરિ અમેરિકન ક્રિટિસિઝમ' એ લેખ : પૃષ્ઠ ૧૫૯). પણ સુઝાન લેંગરનાં તર્કશુદ્ધ પૃથક્કરણ અને વિવરણ તેમણે જોયાં લાગતાં નથી (જુઓ 'ફિલોસોફિકલ સ્કેચિઝ' (૧૯૬૨)માં પ્રકાશિત 'સાયન્ટિફિક સિવિલાઈઝેશન એન્ડ કલ્ચરલ ક્રાઈસિસ' એ ૧૯૬૧નો લેખ. તેનાં મુખ્યાંશના અનુવાદ માટે જુઓ 'ક્ષિતિજ', ૪૨, ડિસેમ્બર ૧૯૬૨, પૃષ્ઠ ૪૦૩-૪૦૯).

આઘાત વિશેષ ઉત્કટતાથી ઝીલે. આગળની ભાવનારંગી, આદર્શવાદી દષ્ટિએ, આધુનિક વ્યક્તિની પોતાનાં સ્ફુરણને કળવા મથતી, અને તેના સ્વરૂપમાં રહેલી તેજ-અંધારની અકળ મેળવણીને પરખવા મથતી વાસ્તવદષ્ટિને માટે પણ જગા કરી આપવાની જ રહી. કલાસ્વરૂપે આવી સંવેદના પ્રકટ થવા મથે ત્યારે તેને પુરોગામી વિચારવલણો ને ભાવ-વલણોનાં સંસ્કાર ને સાહચર્યવાળાં અભિવ્યક્તિસાધનો હંમેશાં કાર્યક્ષમ ન લાગે, ને પરિણામે જુદાં કે પરિવર્તિત આકાર, પ્રકાર, વાણી ને સૂરને તે યોજે એ સમજી શકાય છે. અને આ વલણ કેવળ કવિતામાં જ નહીં, પણ વધતુંઓછું અને વહેલુંમોડું સાહિત્ય ને કલાનાં સર્વરૂપોમાં વ્યક્ત થાય તેમાં કશું આશ્ચર્ય નથી. કહેવાતી અછાંદસ કવિતા માત્ર છંદના ઉપયોગ પૂરતી જ નહીં, પણ તેની પદાવલિ, અલંકારયોજના વગેરેમાં—ટૂંકમાં અભિવ્યક્તિની આખી રીતિમાં પૂર્વપરંપરાથી ફંટાવા કેમ મથે છે તે આ દૃષ્ટિએ જ સમજી શકાય.

અછાંદસ કવિતાના ઉદ્દ્ગમની આ ભૂમિકા છે.

પરિશિષ્ટ–૬

લયની નાનાર્થતા

૧. કલાકૃતિમાં લય

—ઓટો બેન્શ

જે ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય નથી તેવી ગુણાત્મક લાગણીને–એટલે કે પદાર્થગત લાગણીને કલાકાર કેવી રીતે ઘાટ આપે છે? બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો, તે હાનઉપાદન કરીને ઘટક તત્ત્વોને કેવી રીતે પિંડિત કરે છે, સંઘટિત કરે છે, જોડે છે કે જેને પરિણામે એક અર્થપૂર્ણ એકતા રચાય છે? આ કાર્ય પણ કલાકૃતિના પોતાના સર્જનવ્યાપાર દરમિયાન જ પાર પાડી શકાતું હોય છે. કલાકૃતિના રૂપમાં, તેનાં અંગોપાંગની એક સંકુલ અખંડ રૂપે થતી સંઘટનામાં, લાગણી પોતે જ આપણી ભાવસમાધિનો ઘાટ પામેલી હોય તેવી, રૂપાપન્ન બની હોય તેવી દેખાય છે.

તો પછી કલાકૃતિ માટે, તેમ જ કલાકૃતિમાં સમાવિષ્ટ એવી 'પદાર્થનિષ્ઠ' કે 'પરનિષ્ઠ' (objective) લાગણીઓ માટે, રૂપની સંઘટના સાધનાર સિદ્ધાંત કયો છે? આનો ઉત્તર છે: લય. પણ 'લય' એ તો માત્ર એક શબ્દ થયો. આપણે તેનો અર્થ સમજવાનો રહે છે.

કાવ્યશાસ્ત્ર અને સંગીતશાસ્ત્ર દ્વારા આપણે સૌ લયથી પરિચિત છીએ. કાવ્યમાં લય એટલે ભારયુક્ત ને ભારરહિત કે ગુરુ ને લઘુ

અક્ષરોનું ક્રમિક આવર્તન, તો સંગીતમાં લય એટલે સૂરના ભારનું અને કાલમાનનું પરિવર્તન. આ આવર્તન નિયત સ્વરૂપનું હોય છે.

પણ વાસ્તવમાં તો લયનું સ્વરૂપ ઘણું સંકુલ હોય છે. કાવ્યની જ વાત કરીએ તો અક્ષરનું ગુરુત્વ માત્ર ગતિ અને કાલમાનને અનુલક્ષીને મુકાતા ભાર પર જ અવલંબે છે એવું નથી. તેનો આધાર ઘેરા કે ઊજળા, ભર્યા કે પોલા ધ્વનિઓ ઉપર તથા અર્થભાર ઉપર પણ હોય છે. અને લયનું વર્ચસ્વ માત્ર સંગીત અને કાવ્ય ઉપર જ નહીં, પણ તેને વિશાળ અર્થમાં લઈએ તો, સ્થાપત્ય, શિલ્પ અને ચિત્ર ઉપર પણ છે; અવકાશનો બૃહત્ ખંડ લઘુ ખંડ કરતાં ભારે હોય છે. અવકાશનું એક રૂપ (રેખામય કે પાર્શ્વમય) બીજા કરતાં વજનદાર, વધુ ઉત્કટ કે વધુ પ્રબળ હોય છે; રંગો પણ ભિન્ન-ભિન્ન દૃષ્ટિએ વધતીઓછી સચોટતાની છાપ પાડે છે અને ચિત્રગત આભાસી પદાર્થોમાં પણ વજનની દૃષ્ટિએ તરતમભાવ રહેલો છે. એટલે જો લયની સર્વમાન્ય વ્યાખ્યા આપવી હોય તો આપણે કહેવું જોઈએ કે લય એટલે ગુરુ (કે ભારયુક્ત) અને લઘુ (કે ભારરહિત કે અલ્પભાર) ખંડોનું નિયતક્રમે થતું આવર્તન.

ગુરુલઘુ ખંડો વડે સિદ્ધ થતાં લયબદ્ધ ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય સંઘટિત એકમોની એક પછી એક, એકમાં એક અને એક ઉપર એક એવી રચના દ્વારા જ કલાકૃતિનું રૂપનિર્માણ થતું હોય છે. આ રૂપ એટલે કૃતિનો પિંડીભૂત સમસ્ત લય, બીજું કશું જ નહીં. કૃતિ રૂપ ધરાવે છે–એટલે કે લય ધરાવે છે, માટે જ કલાકૃતિ છે.

સૂર અને શ્રુતિના કે અક્ષર ને વર્ણના સ્વરગુણો, શબ્દ ને વાક્યના અર્થો, રંગો ને રૂપોની ભાવાભિવ્યક્તિની ક્ષમતા, ઉપયોગમાં લીધેલા પદાર્થોનું સ્વરૂપ, પ્રતિનિર્મિત વસ્તુઓ – આ બધાં ઉપાદાન છે. આ બધાં કલાકૃતિમાં સજીવન અને પ્રભાવક તેટલાં પૂરતાં જ બને છે, જેટલાં પૂરતાં તે તેના ઉત્તરંગ લયપ્રવાહમાં વહે છે કે તેના લયબંધનના સપ્રમાણ સંબંધોનાં અંગભૂત બને છે. આ રીતે કલા-

કૃતિનો લય અને અને જે ઉપાદાન દ્વારા તે પ્રગટ થાય છે તે ઉપાદાન એ બે વચ્ચેનો સંબંધ તે ઇન્દ્રિયસંવેદનો અને તેમના ગ્રહણ વચ્ચેના સંબધના જેવો, અથવા તો અમુક ગ્રંથના વિચારો અને તેના તાર્કિક રૂપ વચ્ચેના સંબંધના જેવો છે. લયતંત્ર એ અમુક અર્થમાં કલાનું તર્કતંત્ર જ છે.

(સુઝાન લેંગર સંપાદત 'રિફ્લેકશન્જ ઓન આર્ટ' (૧૯૫૮)માં અનુવાદિત 'આર્ટ એન્ડ ફિલિંગ'એ લેખના પૃષ્ઠ ૨૫–૨૭ પરના અંશનો અનુવાદ. મૂળ જર્મન લેખ ૧૯૨૩–૨૪માં પ્રકાશિત.)

૨. લયનું સારતત્ત્વ

રેમોં બાયર

અમુક પ્રકારનું નિશ્ચલ કે ધ્રુવ તત્ત્વ એ સૌન્દર્યાભૂતિના પ્રદેશની તેના દરેકે દરેક સ્તર પરની સર્વે ઘટનાઓનું લક્ષણ છે. આ ધ્રુવ તત્ત્વનો આપણને લયોના અધ્યયન દ્વારા આવિષ્કાર થાય છે...

લય એ કલામાત્રનું સારતત્ત્વ છે...

લય, દશ્ય હોવું ને છતાં આંતરિક હોવું એમ બને પરસ્પર વિરોધી ધર્મો ધરાવે છે...

લયનું ક્ષેત્ર આંતરિક જગત અને પદાર્થજગતના સંધિસ્થાને– 'સ્વ' અને 'પર'ના સંધિસ્થાને છે...

લયોની ભૂમિકા એવી ભૂમિકા છે કે જ્યાં 'ચિત્તવાદ' અને 'રૂપવાદ' નો સુમેળ રચાય છે.

દરેક કલાના હાર્દમાં લયબદ્ધ રૂપોની ધ્રુવતા હોય છે. તે તેમના બંધ બારણાંવાળા વિશ્વ પર સત્તા ચલાવે છે. જગતના પદાર્થોને આપણે ધ્યાનવિષય કરીએ ત્યાં સુધી, અને નિસર્ગવિષયક આપણી સૌન્દર્યાનુભૂતિ સુધી પણ તે વિસ્તરે છે. આ પદાર્થગત લય એક ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય ગુણ છે– એક પ્રામાણિક ગુણ છે, પણ તે બધીયે ઇન્દ્રિયો દ્વારા વહી આવે છે. એટલે આપણે એવો નિર્ણય કરવો જ પડશે

કે જેમ આપણે હલનચલન, આકાર કે સંખ્યા કળીએ છીએ તેમ લય પણ બાહ્ય જગતના કેટલાક પદાર્થોમાંથી આપણને આવી મળે છે...

અહીં જ કોઈ અમસ્તા પદાર્થની અપેક્ષાએ કોઈ સુંદર પદાર્થનું લક્ષણ બાંધી શકાય છે: સુંદર પદાર્થને સૃષ્ટાએ લય બક્ષ્યો છે. લય જ કોઈ પદાર્થને કલાજગતમાં પ્રવેશ કરાવી શકે છે...

(ઉપર્યુક્ત ગ્રંથમાં 'ધ એસેન્સ ઓવ રિધમ' શીર્ષક નીચે અનુવાદિત લેખમાંથી કેટલાંક વાકયોનો અનુવાદ. મૂળ ફ્રેન્ચ લેખ ૧૯૫૩માં પ્રકાશિત).

૩. લયના ચોક્કસ અર્થ

અત્યેન સૂરિઓ

'લય' શબ્દમાં અત્યંત વિસ્તૃત અને અસ્પષ્ટ અર્થ આરોપીને તેને વધારે પડતું મહત્ત્વ આપી દેવામાં આવ્યું છે. ભલેને વ્યાપક પણ ચોક્કસ અર્થમાં તેને વાપરીએ તો, જ્યાં ચક્રનેમિક્રમે થતા આવર્તન દ્વારા લગાતાર આનુપૂર્વીની રચના ન હોય ત્યાં લય ન જ હોય.

(ઉપર્યુક્ત ગ્રંથમાં 'ટાઇમ ઇન ધ પ્લાસ્ટિક આર્ટ્સ' એ શીર્ષક નીચે પ્રકાશિત લેખમાંથી પૃષ્ઠ ૧૩૫ પરનાં વાકયો. મૂળ લેખ ૧૯૪૯ માં પ્રકાશિત).

૪. લય : એક નૂતન વ્યાખ્યા

સુઝન લેંગર

સામાન્ય રીતે 'લય' એટલે એકસરખા અને ઠીકઠીક ટૂંકા સમયાન્તરે બનતી સમાન ઘટનાઓની આનુપૂર્વી, એવો લોકોનો ખ્યાલ છે... પણ મારે મતે લયનો સંબંધ સમય કરતાં વધુ તો કાર્યવ્યાપાર સાથે છે.

... પ્રકૃતિમાં બનતી ઘટના કોઈ ક્ષણિક વસ્તુ નથી હોતી. તે એક આરંભાતું અને સમાપ્ત થતું પરિવર્તન હોય છે. જ્યારે જ્યારે એક ઘટનાવિશેષની સમાપ્તિ બીજી ઘટનાના આરંભ રૂપે દેખાય છે ત્યારે ત્યારે એક લયાન્વિત રચના ઉદ્ભવે છે–જેમ કે લોલકનું ડોલન:

એક ડોલન બીજાને તૈયાર કરતું હોય છે, અને બીજું ખરેખર તો પહેલામાં જ આરંભાયું હતું, ને એમ બીજું ને ત્રીજું, ત્રીજું ને ચોથું. આ થઈ એક લયબદ્ધ શ્રેણિ. તેવું જ તરંગોનું...જીવંત પ્રાણીની ઘણીખરી પ્રવૃત્તિઓ લયબદ્ધ હોય છે. પણ ખાસ દેખાઈ આવે તેવા લયબદ્ધ વ્યાપારો તે હૃદયના ધબકાર અને શ્વસન.

જગતના ઘણાયે મૂળભૂત લયો નિયત સમયાન્તર પર આધારિત હોય છે; તે એટલે સુધી કે નિયત સમયાન્તરે આવર્તન એ જ ઘણી વાર લયનું મૂળ તત્ત્વ મનાયું છે. પણ ઉત્તરોત્તર ઘટનાઓનું તેમના કાર્યવ્યાપારની દૃષ્ટિએ અનુસ્યૂત હોવું એવો લયનો વ્યાપક અર્થ ઘટાવતાં નિયત સમયાન્તરવાળો લય પ્રકારવિશેષ બની રહે છે–પછી ભલે ને તે સૌથી મહત્ત્વનો પ્રકાર હોય.

('પ્રોબ્લેમ્ઝ ઓવ આર્ટ'' (૧૯૫૭)માંના ''લિવિંગ ફૉર્મ'' એ લેખના પૃષ્ઠ ૫૦–૫૨ પરના કેટલાક અંશનો અનુવાદ)

૫. લયની સૌંદર્યનિષ્ઠ વ્યાખ્યા

જેમ્ઝ જોયસ

'કલાકાર જે સૌંદર્યને અભિવ્યક્ત કરે છે, તેના વડે એક સૌંદર્યનિષ્ઠ સંસ્થિતિ (stasis) નિષ્પન્ન થાય છે......હું જેને સૌંદર્યનિષ્ઠ લય કહું છું, તે લય વડે આ સંસ્થિતિ પ્રગટે છે, ટકે છે અને અંતે વિલય પામે છે. સૌંદર્યદૃષ્ટિએ અખિલ એવા કોઈપણ પદાર્થના એક ભાગ અને બીજા ભાગની વચ્ચેનો સ્વરૂપગત, સૌંદર્યનિષ્ઠ આદ્ય સંબંધ તે લય.'

('એ પોર્ટ્રેટ ઓવ ધ આર્ટિસ્ટ એઝ એ યંગમૅન,'.)

લય

હમણાં હમણાં જેનો સાહિત્યિક મોભો આપણે ઝડપભેર વધારી દીધો છે તે 'લય' શબ્દને લગતી બેચાર વાતો હું કરીશ. 'લય' શબ્દ જે રીતે આપણે ત્યાં પ્રયોજાયો છે, અને વિશેષ કરીને જે રીતે અત્યારે પ્રયોજાય છે, તે જોતાં, વાપરનારાઓએ એ શબ્દને અર્થહીન બનાવી દેવાની ગુપ્ત પ્રતિજ્ઞા કરી હોવાનું જ આપણે માનવું પડે. 'લય'ને એક ખાલી કોથળી માનીને સૌ તેમાં અસ્પષ્ટ, ધૂંધળો, ફાવે તેવો અર્થ ભરતા રહે છે. લૌકિક વ્યવહારમાં મર્યાદિત પ્રયોજન હોવાથી જે શિથિલતા નભી જાય કે બાધક ન નીવડે, તે શિથિલતા શાસ્ત્રીય પ્રયોગોમાં ન જ ચાલે. 'લય'નો વિભાવ સૂક્ષ્મ કે જટિલ હોઈને તેના વિશેની આપણી સમજ અધૂરી કે અસ્પષ્ટ હોય તેથી તેની વ્યાખ્યા હજી બંધાઈ ન હોય, અને પરિણામે કયા ચોક્કસ અર્થ માટે એ વાપરવો તે અંગે મૂંઝવણ કે ગૂંચવણ હોય એ સમજી શકાય. પણ કયા અમુક અર્થો માટે એ ન વાપરવો એ અંગે તો આપણે સ્પષ્ટ હોવા જ જોઈએ.

અમુક કાવ્ય કે પંક્તિ લયાન્વિત છે (કે તેમાં લયભંગ થાય છે) એમ કહેવાય છે ત્યાં કેટલીક વાર 'સંવાદ'ના પર્યાય તરીકે જ 'લય' હોય છે. 'સુભગ સંવાદ સધાય છે' (કે 'સંવાદ સધાતો નથી') એમ કહેવા કરતાં ઉપર પ્રમાણે કહેવું 'અદ્યતન' લાગે — 'સંવાદ' જરા ચવાઈ ગયેલો લાગે. જોકે આ 'સંવાદ' પણ ઓછો અવિશદ નથી. પણ તોય 'લય' કરતાં એ કાંઈક જાણીતી ચિડિયા.

એકેનો લાભ જતો ન કરવાનો જેને લોભ હોય છે તે વળી 'લયસંવાદ' એવો પ્રયોગ કરે છે. શબ્દને અનુલક્ષીને આવો પ્રયોગ થાય છે ત્યારે કેટલીક વાર તે 'વર્ણસંવાદ' કે ભલાભોળા 'અનુપ્રાસ'નો જ પર્યાય હોય છે.

'લય' ને ઉદ્દેશીને કરાયેલા નીચેનાં વિધાનો જુઓ :

'અછાંદસ કે ગદ્યકાવ્યમાં મેળ સાધનારું તત્ત્વ લય છે.'

'ઠાકોરે શબ્દની લયમાધુરી સામે અર્થાનુસારી લય પર ભાર મૂક્યો છે.'

'છંદની પંક્તિનું નિશ્ચિત માપ એ તો ચોકઠું છે, ભાષાલય છંદની પંક્તિ યે પંક્તિને જીવંત વિવિધતા અર્પતો વિલસી રહે છે.'

'ઈન્ટેન્ટેશન' ને 'રેટોરિક' જેવાં તત્ત્વોનો લાભ લઈને, અન્વયપલટાથી તેમને વિકસાવીને, અપદ્યાગદ્ય ગદ્યલયથી ભિન્નતાનો ભાસ ઉત્પન્ન કરે છે.'

'પંક્તિઓને બોલચાલની લઢણમાં યથેષ્ટ આંતરે આંતરે કોઈ શબ્દના આરંભે ભાર સાથે બોલવાથી એક

જાતનેા લય ઉત્પન્ન થાય છે' ('નાનાલાલના સાંદોલ કે પદ્યકલ્પ ગદ્યમાં વિશિષ્ટ વાક્યભારની વ્યવસ્થા જણાય છે— ધીમા પઠનમાં શબ્દ પર આવતેા ભારે તે વાક્યભાર')

'છેલ્લા ચરણમાં છંદનું માપ તેા બરાબર જળ· વાયું છે. પણ પ્રારંભના 'રુંવાડામાં' શબ્દથી પંક્તિનેા લયભંગ થાય છે.'

'નવલકથામાંનાં કેટલાંક વર્ણનખંડોને ગદ્યલય આસ્વાદ્ય છે.'

દેખીતાં જ 'લય'ના અનેક ભિન્ન ભિન્ન અર્થ કરીએ તેા જ આ વાક્યોમાંથી અભિપ્રેત અર્થ નીકળે. આ પરિ-સ્થિતિ અનેક દૃષ્ટિએ અનિષ્ટ ગણાય.

'લય'ના અર્થને બચાવવેા હેાય, શાસ્ત્રીય કે પારિ-ભાષિક સંજ્ઞા લેખે તેની ઉપયેાગિતા જાળવવી હેાય તેા તે માટે ધ્યાન આપવા જેવી કેટલીક બાબતેા મને લાગી છે તે અહીં ટપકાવું છું:

૧. સાહિત્યિક સંદર્ભમાં 'લય'નેા પ્રચલિત વિભાવ આપણે ત્યાં 'રિધમ' (rhythm) પરથી આવ્યેા છે. 'રિધમ' શબ્દના પણ શાસ્ત્રીય ઉપરાંત લક્ષણા-મૂલક તથા લૌકિક કે શિથિલ પ્રયેાગેા થતા રહ્યા છે અને તેનેા લાભ આપણા 'લય'ને મળતેા રહ્યો છે. વળી આપણે તેા તે લાભની યથાશક્તિ વૃદ્ધિ કરવાનું પણ રાખ્યું છે.

૨. 'લય'માં જે અર્થ રહેલેા હેાવાનું માનીએ, તે જ્યાં બરાબર orgainzation (સંઘટના) કે form

(૩૫)માં આવી જતો હોય, ત્યાં 'લય' સંજ્ઞા અનાવશ્યક અથવા તો પાછલીમાંથી એકના પર્યાય રૂપ ઠરે. કેટલીક અછાંદસ કે ગદ્યરૂપ કાવ્યરચનાઓમાં લય છે એમ કહેવાય કે મનાય છે ત્યાં તે રચનાઓમાં અમુક ઘાટ, ગોઠવણી, વ્યવસ્થા કે તંત્ર (જે દરેક સાહિત્યકૃતિને હોય જ) થી વિશેષ કે અલગ એવું કોઈ તત્ત્વ કળાતું નથી. એવી રચનાઓમાં 'લય' હોવાનું કહેવાથી તેમનામાં કશીક રહસ્યમયતાનું આરોપણ કરી શકાય એટલો લાભ ખરો.

૩. જ્યાં 'સંવાદ' શબ્દ કામ લાગતો હોય ત્યાં તેનો પર્યાય હોય તેમ 'લય' વાપરવામાં કશો કહેવા જેવો લાભ નથી: યથાપ્રાપ્ત 'વર્ણસંવાદ', 'શબ્દસંવાદ' (સમાન પંક્તિઓમાં સમાન સ્થાને પોષક, પૂરક કે વિરોધી અર્થના શબ્દો, યતિ કે પઠનગત વળાંક વગેરે પર નિર્ભર અર્થભારવાળાં સ્થાને આવતા ઉક્ત અર્થના શબ્દો, પંક્તિમાંના અપેક્ષિત સ્થાન, વળાંક સાથે મેળ સાચવતો શબ્દાંત, વગેરે), 'અર્થસંવાદ' વગેરે જે હોય તે નામ આપીને આવશ્યક સ્પષ્ટતા કરી શકાય.

૪. કાકુ કે વાક્યગત સૂરયોજના (intonation) ને કેટલાક લય સમજી બેસે છે. ભાવાનુકૂળ પઠન વ્યવહારભાષાના ભાવસૂચક રૂઢ આરોહ–અવરોહનો જ વિશિષ્ટ ઉપયોગ કરે છે.

૫. રચનાગત અંશો વચ્ચે સમતુલા, વિરોધિતા,

સમાન્તરતા, સમરેખતા વગેરે સંબંધો હોય તેમને જ લય સમજીને કેટલાક વ્યવહાર કરે છે.

૬. કશો સંવાદ, ક્રમ, વ્યવસ્થા હોય એટલું જ લય માટે પર્યાપ્ત નથી. તે સંવાદ, ક્રમ કે વ્યવસ્થાની નિયત સ્વરૂપની સ્પષ્ટ ભાત (ઘટકની આવૃત્તિ-મૂલક કે ઘટકના ઉદયાસ્તની અનુસ્યૂતતામૂલક) ભાવકના ચિત્તમાં ઊપસી આવે તો જ લયની અનુભૂતિ થાય.

૭. ગદ્યકાવ્યમાં અનિયમિત લય હોવાનું કેટલાક માને છે. પણ 'અનિયમિત'ના ગ્રહણમાં 'નિયમિત' અનિવાર્યપણે અપેક્ષિત હોય છે. અમુક અંશમાં નિયમ પ્રવર્તતો હોય તો જ બીજા અંશમાં તેનો ભંગ પકડી શકાય. અવ્યવસ્થા એ વ્યવસ્થાનો સાર્વત્રિક અભાવ કે અનવસ્થા નથી. રચના અમુક અંશે લયબદ્ધ હોય, અમુક અંશે લયરહિત હોય (અને એ ગોઠવણી સાભિપ્રાય હોય) ત્યારે જ તેમાં અનિયમિત લય છે એવું કહી શકાય.

૮. 'અમૂર્ત લય' એવા પ્રયોગમાં 'અમૂર્ત'નો અર્થ 'સૂક્ષ્મ' કરીએ તો જ અર્થવત્ રહે. નહીં તો તે નિતાન્ત સ્વગત એટલે કે કાલ્પનિક કોટિમાં મુકાઈ જશે.

૯. ઉપર ઉલ્લેખેલા તત્ત્વોમાંથી કોઈ બે કે વધારેની ગૂંથણીથી સધાતી આવર્તની ભાત માટે 'લય' વાપરી શકાય. પણ આવા કે અન્ય કોઈ અર્થમાં

વાપરતી વેળા ચોખવટ કરીને જ વાપરવો એ સૌના હિતમાં છે.

આ બધું લક્ષમાં લેતાં આપણે ત્યાંનાં અછાંદસ કાવ્યોમાં 'લય' જેવું કોઈ વિશિષ્ટ તત્ત્વ છે ખરું એ એક પ્રશ્ન છે. અર્થાનુસારી ટુકડા હોય, ભાવભંગિઓ હોય, ભાવાનુકૂળ પઠનમાં પ્રતીત થતા સ્વરના આરોહ-અવરોહ હોય, વર્ણસંવાદ હોય, ભાવનો વિરોધ, સમતુલા વગેરેની યોજના હોય–પણ એ ઉપરાંત કશું તત્ત્વ ખરું? હોય તો તેનું સ્વરૂપ, આકાર, પ્રકારનાં કશાં એંધાણ?

પરંપરિત

સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી કવિતાના છંદ અને લય વિષે ત્રણ જુદી જુદી છતાં પરસ્પરસંબદ્ધ દૃષ્ટિએ વિચાર કરી શકાય. ઐતિહાસિક વિકાસની દૃષ્ટિએ, સ્વરૂપવર્ણનની દૃષ્ટિએ અને મૂલ્યનિર્ણયની દૃષ્ટિએ. પણ આ પ્રકારના સમગ્ર અને સવિસ્તર પ્રપંચને માટે અહીં પ્રસંગ કે અવકાશ ન હોઈને, જે ત્રણચાર છૂટકત્રૂટક મુદ્દાઓ મને ચર્ચવા જેવા, અથવા તો જેમને વિશે હું થોડુંક નવું કે સ્પષ્ટીકરણરૂપ કહી શકું તેવા લાગ્યા છે, તેમના પૂરતું મારું વક્તવ્ય મર્યાદિત છે.

ગત વીશીની કવિતાનાં નવાં વલણોમાંથી થોડાંક જ પ્રારંભિક પ્રયોગાવસ્થાને વટચાં છે. એટલે કાવ્યદીઠ કે કવિદીઠ આંગળી ચીંધીને ઝાઝાં વિધાનો કરવાની સ્થિતિ પણ હજી પાકી નથી લાગતી. આમ હોય ત્યાં વિહંગ કે સિંહની રીતે જ દર્શન કરવાનો અવકાશ ગણાય. એવા અવલોકનના થોડાક સાધારણ, તો થોડાક મૂલ્યવાન પ્રયાસ પણ થયા છે. પણ મારું વક્તવ્ય કેટલાક વિશિષ્ટ મુદ્દાઓને અનુલક્ષી રહેશે.

છંદના વિષયમાં પ્રવૃત્ત થયેલા આધુનિક પરિવર્તનની —નવી છાંદસ લઢણોના તથા છંદમુક્તિના ઉદ્‌ગમની—ભૂમિકાથી આપણે સૌ સુપરિચિત છીએ.

(૧) દરેક અક્ષરના નિયત સ્વરૂપ અને નિયત સ્થાનવાળાં ચરણ,

(૨) નિયત યતિસ્થાનો અને નિયત પઠનલઢણ,

(૩) ચરણાન્ત સાથે સંકળાયેલો વાક્યાન્ત,

અને (૪) પ્રાયઃ ચાર ચરણોનો શ્લોક કે કડી.

અક્ષરછંદોનું આવું સજ્જડ ચોકઠું. એવા ચોકઠાનાં નિયંત્રણો અને દુર્નેયતા સમય જતાં બેડી ન બની બેસે તો જ નવાઈ. પણ જાણે કે નછૂટકે આપણે આ વિષયમાં સભાન થવા લાગ્યા, અને પરિણામે યતિભંગ, ચરણખંડન, પ્રવાહિતા વગેરે બીતાં બીતાં દેખાયાં.[1] તેમના બચાવ માટે પણ ઘણી શાહી રેડાઈ (કે રેલાઈ). પણ એટલાથી શું વળે ? આવા થીગડિયા ફેરફારોનો લૂલો ટેકો લેવાથી અક્ષરછંદોને, વધુ તો દૂર રહ્યું, માત્રાછંદોની મોકળાશ પણ સ્વપ્નવત્ રહે. બીજી તરફ, આપણા માત્રાછંદો ગેયતા અને નિયત ભાવપરિવેશના ગાઢ વળગણવાળા હોવાથી, નવતર અથવા તો વ્યાપક અભિવ્યક્તિ માટેની તેમની

---

૧. જો કે પશ્ચિમના પ્રભાવ નીચે, આપણે ત્યાં આરંભમાં અંગ્રેજી એપિક અને પદ્યનાટકના બ્લેન્ક વર્સની, અને પછીથી પશ્ચિમના સાહિત્યના 'મુક્ત પદ્ય'ની અપેક્ષા પૂરવા, ઠેઠ નર્મદના સમયથી ચર્ચા અને અતિસામાન્ય કોટિના પ્રયોગો કે પ્રયાસો થતા રહ્યા છે. 'પંડિતયુગ' ના ગણનાપાત્ર સાક્ષરોમાંથી આ વિષયની ચર્ચામાં ભાગ ન લીધો હોય એવા કોઈ ભાગ્યે જ નીકળે. કે. હ. ધ્રુવ, ઠાકોર, નરસિંહરાવ, ખબરદાર અને પાઠકના નામ આ અંગે વિશેષ ઉલ્લેખનીય. બ્લેન્ક વર્સને લગતી ચર્ચાવિચારણા ને પ્રયોગોનું તારણ તથા સૂક્ષ્મદર્શી સમીક્ષા પાઠકના 'બૃહત્‌પિંગળ' માં આપણને સુલભ છે. એ સમગ્ર ચર્ચા પરત્વે એક આશ્ચર્ય અત્યારે એ વાતનું થાય છે કે કાવ્યની ભાષાના પ્રાણભૂત પ્રશ્નને માત્ર નામનો જ હાથે અડાડીને આપણે મહાકાવ્યમાં છંદ વિશે ક્યાં સુધી ચલાવ્યે રાખ્યું છે!

શક્યતાઓ પણ મનમાં કઈ રીતે વસે ? એટલે જે સુધર્યું નહીં, તેના પર સમયની માગે શસ્ત્રક્રિયા કરવા માંડી.

સાંસ્કૃતિક ઊથલપાથલથી પ્રવર્તી રહેલા વિપ્લવની ઘેરતા ગઈ વીશીમાં આપણી નિરસ્તભ્રમ બનવા માંડેલી દૃષ્ટિ સામે જાણે કે એકદમ છતી થવા લાગી. સમકાલીન અનુભૂતિને આકાર આપવા માટે પરંપરાગત પદ્યભાષા અમુક અંશે કાલગ્રસ્ત, અપર્યાપ્ત, નિર્જીવ કે જૂઠી વરતાવા લાગી. વ્યવહારની અને ગદ્યની વાણીના વળાંકોને અને આરોહ-અવરોહને અવકાશ આપે, નવચેતન પ્રયોગોને મોકળો પટ આપે, અને છંદ ખાતર શબ્દનો ભોગ ઓછામાં ઓછો માગે તેવાં પદ્યસાધનોની માગ ઊભી થઈ. બીજાં સાહિત્યોના પ્રભાવક પ્રયોગો અને તે પરત્વેની વિચારણાનો સંપર્ક હતો જ. આમાંથી આપણી એક પ્રાપ્તિ તે 'પરંપરિત' છંદો અને એથી પણ એક પગલું આગળ જતાં પ્રાપ્ત થયું તે છંદમુક્ત કે અછાંદસ 'પદ્ય'.

પરંપરિત છંદો પરત્વે મને જે બે ત્રણ બાબતો કહેવા જેવી લાગે છે, તેમાં એક છે તેમના નામકરણ વિશે. એના સ્વરૂપને લગતા પ્રયોગો આરંભાયા ત્યારથી આજ સુધીમાં દૃષ્ટિભેદે તેમ જ સંદર્ભભેદે એ પ્રકાર માટે વિધવિધ સંજ્ઞાઓ આપણી સમક્ષ આવી છે. 'અબદ્ધ,' 'સળંગ,' 'અખંડ,' 'પ્રવાહી' અને 'પરંપરિત.' ચરણોમાં અને શ્લોકોમાં જે બદ્ધ ન હોય તે અબદ્ધ. ચરણકૃત કે શ્લોકકૃત વિભાગ કે ખંડ ન હોવાથી 'સળંગ' કે 'અખંડ'. 'પ્રવાહી' એટલે વાક્યાર્થને એકથી વધારે ચરણમાં રેલાવા

દે તેવો. (કેટલીક વાર ‘ અબદ્ધ ’, ‘ અખંડ,’ ને ‘ સળંગ’ એ સંજ્ઞાઓ શિથિલતાથી માત્ર ‘ પ્રવાહી ’ના અર્થમાં પણ વપરાયેલી છે.) જે છંદપ્રકારમાં તેના મૂળભૂત ઘટકની ચરણકૃત કે શ્લોકકૃત વિભાગ વિનાની ‘ પરંપરા ’ એટલે કે યથેચ્છ આવર્તન હોય તે ‘ પરંપરિત.’ આમાં જોઈ શકાશે કે ‘પ્રવાહી’ એ સંજ્ઞા વાકયાર્થની સ્થિતિને અનુલક્ષે છે, છંદના બંધારણને નહીં. ‘ અબદ્ધ ’ એ ચરણબંધ ને શ્લોકબંધનો, તો ‘ સળંગ ’ અને ‘ અખંડ ’ એ વિભાગનો, કેવળ અભાવ સૂચવે છે. એટલે ‘ પરંપરિત’ એ સંજ્ઞા જ એકમના યથેચ્છ આવર્તનથી સધાતા છંદો માટે ઉચિત છે.

પ્રકારલેખે આવા છંદોને સામાન્યપણે ‘ પરંપરિત ’ નામે ઓળખવાનું સ્વીકાર્યા પછી, આ પ્રકારના છંદોના વ્યક્તિગત નામકરણ અંગે પણ થોડુંક વિચારવાનું રહે છે. ઉદાહરણ તરીકે ‘દાલદા’ના અને ‘દાલદાદા’નાં આવર્તનથી રચાતા પરંપરિત છંદોને સાધારણ રીતે અનુક્રમે ‘ પરંપરિત ઝૂલણા ’ ને ‘ પરંપરિત હરિગીત ’ ને નામે ઓળખવામાં આવે છે. પણ ‘ પરંપરિત ઝૂલણા ’ માં ઝૂલણાપણું કેટલું ? ને ‘ પરંપરિત હરિગીત ’માં હરિગીતપણું કેટલું ? ઝૂલણા એટલે વિષમ ચરણોમાં ‘ દાલદા દાલદા દાલદા દાલદા ’ અને સમ ચરણોમાં ‘ દાલદા દાલદા દાલદાગા’ એવા માત્રાબંધવાળો અંતરસમા ચતુષ્પદી પ્રકારનો છંદ. અને હરિગીત એટલે ‘ દા દાલદાદા દાલદાદા દાલદાદા દાલદા ’ એવા માત્રાબંધવાળો સમચતુષ્પદી

પ્રકારનો છંદ. જ્યારે કહેવાતા પરંપરિત ઝૂલણામાં કેવળ 'દાલદા' નાં તથા પરંપરિત હરિગીતમાં 'દાલદાદા' નાં સંખ્યાનિયત નહીં પણ યથેચ્છ આવર્તન (ક્વચિત્ કોઈ એકમ ખંડિત કરાય છે તેના અપવાદે) હોય છે. અને ચરણ કે શ્લોકકૃત વિભાગ નથી હોતો. આનો અર્થ એ થયો કે 'પરંપરિત ઝૂલણા' અને 'પરંપરિત હરિગીત' નામે ઓળખાવાતા છંદોને ઝૂલણા અને હરિગીતમાંથી થોડાક ફેરફારથી નિષ્પન્ન થયેલા માત્ર પેટાભેદો તરીકે ન ગણાવી શકાય. માપ, સ્વરૂપ અને લક્ષણનો અંશ જ સમાન છે, જ્યારે ફરક ઘણો મોટો છે. એટલે એમનો પ્રકાર જ અલગ છે.

સમાન એકમનો ઉપયોગ હોવા છતાં ઉપયોગની જુદી જુદી રીતને કારણે જુદા જુદા છંદપ્રકારો સિદ્ધ થયેલા છે. એટલે 'પરંપરિત ઝૂલણા' અને 'પરંપરિત હરિગીત' એવા નામકરણમાં તાત્કાલિક સગવડ ભલે હોય, પણ એમાં પરિભાષાની શિથિલતા રહેલી છે. તેમ સમજફેર અને ગૂંચવાડો થવાનો પણ સંભવ ખરો. શ્લોકબદ્ધના વિરોધે પરંપરિત પ્રકાર નવતર છે. એ પ્રકારના છંદોને કોઈ વિશેષ નામે ઓળખાવવા કરતાં વર્ણનાત્મક સંજ્ઞાઓથી ઓળખાવવા એ વધુ ઉપયોગી છે અને ઓછા ગૂંચવાડાવાળો માર્ગ છે. જે પાયાના ઘટક કે એકમના આવર્તનથી પરંપરિત છંદ રચાતો હોય તે એકમની માત્રાસંખ્યા કે અક્ષરસંખ્યાને અનુસરીને છંદને ઓળખી શકાય. કેટલાક ચાલુ પરંપરિત છંદો માટે નીચે પ્રમાણે સંજ્ઞાઓ યોજી શકાય.

આવૃત્ત એકમ	સંજ્ઞા
૧. દાલ (કે 'લદા')	પરંપરિત ત્રિમાત્ર
૨. દાદા (ક્વચિત્ 'લદાલ')	,, ચતુર્માત્ર
૩. દાલદા	,, પંચમાત્ર
૪. છ માત્રા (3+3)	,, ષણ્માત્ર
૫. દાલદાદા	,, સપ્તમાત્ર
૬. આઠ માત્રા (૪+૪ =ક્વચિત્ 'દાલદાલદા' 'લદાદાલદા' વગેરે)	,, અષ્ટમાત્ર
૭. લગા (કે 'ગાલ')	,, દ્વ્યક્ષર
૮. ચાર અક્ષર	,, ચતુરક્ષર

'ત્રિમાત્ર', 'ચતુર્માત્ર', 'પંચમાત્ર,' વગેરેને 'ત્રિકલ,' 'ચતુષ્કલ,' 'પંચકલ' વગેરે પણ કહી શકાય[૨]. એકમના માત્રાજૂથ ને અક્ષરજૂથનું સ્વરૂપ અંશે કે સમગ્રપણે નિયત હોય ત્યાં તેનો નિર્દેશ કરવો હોય તો કરી શકાય. ઉપર-નામાંથી ક્રમાંક ૨ ચરણાકુળ ચોપાઈનું, ૩ ઝુલણાનું, ૫ હરિગીતનું, ૬ કટાવનું, ૭ ગુલઅંકી (સમાનિકા, ચામર કે પ્રમાણિકા)નું અને ૮ મનહર-ઘનાક્ષરીનું એકમ છે.

મારો બીજો મુદ્દો એક ઐતહાસિક વિગતને લગતો છે 'મુદ્દો' કહેવું બરાબર નથી, 'અછડતો નિર્દેશ' જ

---

૨. એ ખરું કે 'ત્રિમાત્ર,' 'ચતુર્માત્ર,' વગેરે સંજ્ઞાઓ આમ તો અતિવ્યાપ્ત છે. 'ત્રિમાત્ર ગણનાં ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ —, — ⏑ એમ ત્રણ, ચતુર્માત્ર ગણનાં ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ — ⏑, ⏑ ⏑ —, — ⏑ ⏑, — — એમ પાંચ વગેરે એકાધિક સ્વરૂપો હોય છે. 'ત્રિમાત્ર,' 'ચતુર્માત્ર,' એવી વ્યાપક સંજ્ઞાઓ અલગ અલગ સ્વરૂપને એકમ બનાવના છ દોનો ભેદ નહીં બતાવી શકે. પણ ચાલુ વ્યવહારમાં અમુક સ્વરૂપવાળું એકમ જ યોજાય છે. જરૂર પડ્યે પ્રકારનિર્દેશ કરી શકાય.

કહેવાય. રાજેન્દ્ર વગેરેમાં જે પરંપરિત ચતુરક્ષર મળે છે, તે કેટલે અંશે પિંગળ–ડિંગળ ને ચારણી પરંપરા દ્વારા આવેલા અને દલપતરામ આદિએ સુપરિચિત કરેલા એવા મનહર–ઘનાક્ષરીનું જ સંતાન? એનો પ્રત્યક્ષ પ્રેરક[3] ટાગોરનો પયાર નહીં? મનહર–ઘનાક્ષરીની સંસ્કારમુદ્રા કે ભાવપરિવેશ ક્યાં અને અર્વાચીન ચતુરક્ષરની મુદ્રા અને ભંગિઓ ક્યાં? થોડુંક તુલનાત્મક અન્વેષણ કરીને આ વાત સ્પષ્ટ કરવાની આવશ્યકતા છે.

ત્રીજી એક નાની વાત પરંપરિતના ચાલુ પ્રયોગને લગતી છે. પરંપરિતના એકમને માત્ર પંક્તિને અંતે (કે આદ્ય પંક્તિના આરંભે) ખંડિત કરવાનો અવકાશ છે. આદ્ય સિવાયની પંક્તિના આરંભે (કે પંક્તિની વચ્ચે) તેને ખંડિત કરતાં લય તૂટે છે—'બેતાલું' લાગ્યાનો, વિસંવાદનો આંચકો સાનુભવાય છે. આ આંચકો કે વિસંવાદ સાભિપ્રાય હોય—ભાવનો કોઈ વળાંક, ભાર આદિ સાધવા પ્રયોજાયો હોય—તો જ તેની સાર્થકતા, નહીં તો તે વિઘાતક બને. ચાલુ પ્રયોગોમાં એ તથ્યનો કેટલોક અનાદર થયેલો છે.

કેટલીક કૃતિઓને લઈને તેમાં પ્રયોજાયેલા વિવિધ પરંપરિતોનું પદ્ધતિસર વિશ્લેષણ કરવું હવે જરૂરી બન્યું છે. તેનાથી જ પરંપરિતના પ્રયોગોના ગુણદોષ ઉપર તથા તેમની સમર્પકતા ઉપર ચોક્કસ પ્રકાશ પાડી શકાય.

---

૩. એક અમૂર્તપ્રાય સંભાવના રૂપ 'વનવેલી'ની પ્રેરકતાં હાલતાંચાલતાં ઉલ્લેખ કરવાથી વિક્ષેપ ગણીશું?

છંદોમુક્તિનાં ઇંગિત

ત્રણ વળાંક

અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાની છંદોરચનાના ઇતિહાસમાં આપણે સ્પષ્ટપણે ત્રણેક નવા વળાંકો કે નૂતન પ્રસ્થાનો તારવી શકીએ :

મધ્યકાલીન સાહિત્યની ચોપાઈ–દોહા જેવા માત્રાછંદો અને ગીતયોગ્ય દેશી ઢાળોની વ્યાપક પ્રણાલીને તજીને સંસ્કૃત અક્ષરછંદોનો પ્રધાનપણે સ્વીકાર, એ પહેલો વળાંક.

એ પછી પાઠ્ય અને પ્રવાહી છંદ કે લયની દિશામાં એક બાજુ નાનાલાલને હાથે તો બીજી બાજુ બળવંતરાય ઠાકોરને હાથે જે વળાંક અપાયો તે બીજો.

તો આધુનિક સમયમાં એ જ દિશામાં આગળ વધતાં પરંપરિત અને અછાંદસ રચનાનો વધેલો પક્ષપાત—વલણ ગણાય તેટલો પક્ષપાત એ વળાંક તે ત્રીજો.

અંગ્રેજી કવિતાની અસર

સૌ જાણે છે કે આપણા અર્વાચીન સાહિત્યના ઇતર પ્રદેશોની જેમ કાવ્ય માટે પણ અંગ્રેજી સાહિત્ય એક સતત પ્રેરક, પ્રભાવક અને વિધાયક બળ બની રહ્યું છે. અર્વાચીન કવિતામાં પદ્યવિધાન અને પદ્યવિચારને અંગ્રેજી કવિતાનાં

પદ્યવિધાન અને પદ્યવિચારના સંદર્ભમાં જોઈએ તો જ તેમની સમસ્યાઓ અને ઉકેલો બરાબર સમજી શકાય.

અર્વાચીન યુગના પ્રારંભે અંગ્રેજી અને સંસ્કૃત કવિતાનો જે પરિચય થયો તેનું એક પરિણામ એ આવ્યું કે નવી ઊર્મિકવિતા માટે સંસ્કૃત પિંગળનાં બધા નિયમો પાળતા અક્ષરછંદો આપણે અપનાવ્યા.

પણ કથાકાવ્ય કે 'મહાકાવ્ય' ('એપિક')ની રચનાએ પણ આપણને પહેલેથી જ — 'અર્વાચીનોમાં આદ્ય' એવા નર્મદથી જ—સચિંત રાખ્યા છે. અને તેથી અંગ્રેજી એપિક અને નાટ્યકૃતિઓમાં વપરાયેલા 'બ્લૅન્ક વર્સ'ને મળતું હોય એવું કોઈક માધ્યમ શોધી કાઢવાની વાતે આપણને જંપવા દીધા નથી. આને પરિણામે તથા કાવ્યસ્વરૂપની વિચારણાને પરિણામે પદ્યરચનામાં જે જે પરિવર્તનો પંડિતયુગમાં અને પછીથી આપણા કવિઓને હાથે થયાં અને વિવેચકોએ સૂચવ્યાં કે મૂલવ્યાં તેમની વ્યવસ્થિત, વિશદ અને સૂક્ષ્મદર્શી સમાલોચના પાઠકે જુદેજુદે પ્રસંગે કરેલી છે.[1] અહીં સમગ્ર અને વ્યાપક દૃષ્ટિએ એ પદ્યરચનાના અદ્યાવધિ વલણો વિશે થોડીક વિચારણા કરવા ધાર્યું છે.

પરંપરાગત છંદોની મર્યાદા

પ્રથમ તો એ વાત લક્ષમાં રાખવાની છે કે પરંપરાગત અક્ષરછંદો અને માત્રાછંદો તેમના મૂળ સ્વરૂપે અમુક પ્રયોજનો માટે અયોગ્ય જણાતાં—તેમનું છે તેવું સ્વરૂપ અને

૧. 'અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય' [૧૯૩૩[1]; ૧૯૪૯[2]]; 'અર્વાચીન કાવ્ય સાહિત્યનાં વહેણો' (૧૯૩૮[1]; ૧૯૬૨[3]—પૃ. ૫૩–૫૪; ૬૨–૬૪); 'બૃહત્ પિંગલ' (૧૯૫૫), પરિશિષ્ટ 'ધ', પૃ. ૬૬૩–૬૯૭.

સાથ આપે છે.

સંગીતની આલાપશૈલી ઉપરથી પણ સમજી શકાશે કે ગેયતા માટે કાલમાન અનિવાર્ય નથી. દરેક એકમ નિયત, એકસરખી સમયમર્યાદામાં જ ગાઈ શકાય તેવું નથી. ગેયતા માટે અનિવાર્ય છે માત્ર નિયત સૂરો અને તેમની નિયત ગોઠવણી.

પા ઠ્ય તા

અંગ્રેજી કવિતાના અને ઠાકોરના બલિષ્ઠ પ્રતિપાદનના પ્રભાવે આપણી કવિતા પાઠ્ય બની હોવાનું સુવિદિત છે. આ પાઠ્યતા અને ગેયતા વચ્ચે શો ભેદ છે તે જરા જોઈ લઈએ.

પદ્યને ગાવામાં જેવી સૂરયોજના હોય તેવી તેના પઠનમાં ન હોય, પણ એનો અર્થ એવો નથી કે પદ્યનો પાઠ ગદ્યના પાઠની જેમ કે એકસૂરીલો થાય. ગદ્યપાઠ અને પદ્યપાઠ વચ્ચે સ્પષ્ટપણે ભેદ છે. આ ભેદ આરોહઅવરોહ (intonation), ઉચ્ચારણ અને લય પરત્વે હોય છે. પદ્યપંક્તિના પઠનમાં સાધારણ રીતે સૂરની ત્રણેક કક્ષા વપરાય છે. ટુકડાનો આરંભ કે અંત સૂરભેદથી દર્શાવાય છે, સાથે ચાલુ ગદ્યના કાકુની છટાઓનો—જેમ કે અસમાપ્તિ, સમાપ્તિ, પ્રશ્ન, આશ્ચર્ય, શંકા, સંમતિ, વિરોધ, અનુરોધ, આગ્રહ, ભાર વગેરે દર્શાવતી છટાઓનો—પણ 'ભાવવાહી' પઠનમાં ઉપયોગ થાય છે. યતિને અને વળાંકને સ્થાને વિલંબન તથા ભાર માટે સ્વરભાર (એટલે કે 'બલાત્મક આઘાત'–'સ્ટ્રેસ

એક્સન્ટ') અને વિલંબન પ્રયોજાય છે.

નિત્યની વાતચીતની ભાષાના ઉચ્ચારણમાં 'રમત', 'રામ' વગેરે વ્યંજનાન્ત છે, 'બોલતો', 'હસતો' વગેરેમાં વચલા વ્યંજન પછી, તો 'હસમુખ' જેવામાં બીજા વ્યંજન પછી સ્વર નથી બોલાતો—'બોલ્તો', 'હસ્તો', 'હસ્મુખ' એવાં ઉચ્ચારણ છે. માત્ર અપવાદરૂપ પરિસ્થિતિમાં—ચીપીને બોલતાં, ચાળા પાડતાં, ભાર દેતાં, થાક વગેરેની અસર નીચે—આવા શબ્દોમાં ઉક્ત સ્થાને અકાર ઉચ્ચારાય છે. પણ પદ્યપઠનમાં, લેખનમાં છે તે પ્રમાણે જ સર્વત્ર અકાર ઉચ્ચારાય છે, જ્યારે ગદ્યનું ઉચ્ચારણ આ બાબતમાં નિત્યની વાણીના ઉચ્ચારણનું જ સ્વરૂપ છે. તે જ પ્રમાણે પદ્ય-પઠનમાં સ્વરોમાં હ્રસ્વદીર્ઘના ભેદની વિશિષ્ટ યોજના છે— 'આ', 'ઓ', 'એ' નિયમ તરીકે, અને 'ઈ', 'ઊ' ઘણુંખરું (વિશેષે તત્સમોમાં) દીર્ઘ ઉચ્ચારવાના હોય છે, જ્યારે ગદ્યના પઠનમાં નિત્યની ભાષાની જેમ હ્રસ્વદીર્ઘનો ભેદ હોતો નથી–ભાર, કાકુ વગેરે બાદ કરતાં).

ગદ્ય અને પદ્યનાં પઠન વચ્ચે ત્રીજો તફાવત લય પરત્વે છે. માત્રાછંદનું ગાન જ નહીં, પઠન પણ તાલબદ્ધ રીતે થઈ શકે છે. માત્રાછંદની કે અક્ષરછંદની સમાન માપની પંક્તિવાળી રચનામાં પંક્તિઓનું પઠન આરોહઅવરોહની નિયત ભાત અનુસાર અને સરખા સમયમાપમાં થાય છે, અને એમ અમુક એકમનું આવર્તન તેમાં લાક્ષણિક હોય છે. જોકે નાના ઘટકની બનેલી અણસરખી પંક્તિવાળી રચનામાં આવર્તનનો સંસ્કાર અનુત્કટ કે મંદ હોઈને તેમાં

આ પ્રકારની લયબદ્ધતા નથી લાગતી.

પ્રવાહિતા

ચરણવિભાગવાળી (કે સમાન પંક્તિ વાળી) રચનામાં ચરણાંત અને વાક્યાંત સમરેખ ન હોય—વાક્ય ચરણ સાથે પૂરું ન થતાં ગમે તેટલું પછીના એકાનેક ચરણ-ચરણાંશ સુધી જઈ શકતું હોય—તેવું લક્ષણ તે પ્રવાહિતા.

'બ્લૅન્ક વર્સ'નું આ એક લક્ષણ ગણાયું છે, અને અર્વાચીન છંદોરચનામાં તે અપનાવાયું છે.

પ્રાચીન છંદોરચનામાં પણ વાક્યાર્થને સળંગ વહેવા દેવાની અમુક સગવડ હતી. વાક્ય બે, ત્રણ, ચાર કે વધારે શ્લોકો સુધી પણ પ્રસરી શકતું અને તે અનુસાર તે-તે શ્લોકજૂથ અનુક્રમે 'યુગ્મ', 'વિશેષક', 'કલાપક' અને 'કુલક' એવાં વિશિષ્ટ નામો વડે ઓળખાતું. અક્ષરછંદો તેમ જ માત્રાછંદોમાં અને સંસ્કૃત તેમ જ પ્રાકૃત-અપભ્રંશ પદ્યરચનામાં આ પરિસ્થિતિ જાણીતી છે. મધ્યકાલીન કવિતામાં પણ ગીતઢાળના એકમરૂપ પંક્તિની પ્રાસની પાળ વટીને વાક્યાર્થ ક્વચિત્ એકથી વધુપંક્તિમાં ફેલાતો કે રેલાતો જોઈ શકાય છે. વાક્ય ચરણની મધ્યમાં શરૂ થતું હોય અને ચરણાંતથી આગળ વધતું હોય ત્યારે ભાવવાહી પઠનમાં પંક્તિની આરોહ-અવરોહયોજનામાં કાકુઓને કારણે કેટલોક ફેરફાર થાય છે. તો માત્રાછંદોમાં આવા પઠનમાં ક્વચિત્ તાલભંગ કરવો અનિવાર્ય બને છે.

મર્યાદામાંથી માર્ગ

સંજ્ઞાઓની આટલી સ્પષ્ટતા પછી આપણે પંડિતયુગમાં

અને આધુનિક સમયમાં પદ્યરચનામાં થયેલાં પરિવર્તનોને તપાસીએ. ઊર્મિકાવ્ય માટે ગેય નહીં, પણ પાઠ્ય હોય તેવા છંદની, તો મહાકાવ્ય અને નાટક માટે 'બ્લૅન્ક વર્સ'ના જેવી મુક્તતા અને પ્રવાહિતા ધરાવતા છંદની જરૂર વરતાવા લાગી. પ્રચલિત છંદો તેમની ગેયતા, પ્રાસ, યતિ અને પંક્તિવિભાગને કારણે સળંગ અર્થપ્રવાહને અને નિરૂપણની વિવિધ ભંગી અને છટાને બાધક હોવાનું લાગ્યું. આને પરિણામે એક તરફ આપણને ઠાકોરનો પ્રવાહી પૃથ્વી મળ્યો; તો બીજી તરફ મળી નાનાલાલની નાટચદેહી રચનાઓની 'ડોલનશૈલી' કે અપદ્યાગદ્ય (એટલે કે એક ભાવાવિષ્ટ ગદ્યપ્રકાર). જો કે આ બંને માર્ગો પણ 'બ્લૅન્ક વર્સ'ની બધી અનુકૂળતાઓવાળા કે 'મહાકાવ્ય'ના માધ્યમ લેખે બરાબર ચાલે તેવા ન લાગ્યા, અને નવાનવા છંદોની શોધ અને તપાસ ચાલુ રહી. આ સંબંધમાં અત્યારે એમ લાગે છે કે તે વેળા 'રોગ'નું જોઈએ તેટલું સ્પષ્ટ 'નિદાન' થયું નહીં અને તેથી ઉપાયો પૂરતા કાર્યસાધક ન નીવડચા. ગેયતાની બાબતમાં પૃથ્વી અને બીજાં અક્ષરવૃત્તો વચ્ચે કશો જ ફરક નથી. જેમ પૃથ્વીનું પઠન થઈ શકે તેમ બીજાં વૃત્તોનું પણ—અરે, માત્રાછંદો પણ જેમ ગાઈ શકાય તેમ પાઠ્યરૂપમાં પણ તેમને બોલી શકાય. યતિ પરત્વે પણ પૃથ્વી અને બીજાં વૃત્તો વચ્ચે કશો જ ફરક નથી. સંસ્કૃત છંદશાસ્ત્રીઓમાં જ જયદેવ અને પિંગલ યતિના પક્ષમાં હતા, જ્યારે માંડવ્ય, ભરત, કાશ્યપ, સૈતવ વગેરે સંસ્કૃત વૃત્તોમાં

યતિ ન સ્વીકારવાના પક્ષના હતા; અને વાક્ય પણ ચરણાંતથી આગળ વધારવાનું પૃથ્વીની જેમ જ બીજાં વૃત્તોમાં બની શકે છે. એટલે, બીજાં વૃત્તોની જે મર્યાદા જણાઈ હતી તે બધી જેમની તેમ પૃથ્વીમાં પણ હતી જ. અને પૃથ્વીની જે ગુણવત્તા જણાઈ તે બીજાં વૃત્તોમાં પણ હતી જ: પૃથ્વી કવિપ્રિય બન્યો તેનાં કારણો જે હોય તે, પણ અગેયતા વગેરે બાબતમાં તેની અન્ય વૃત્તો કરતાં સરસાઈનું કારણ તો ન જ હોઈ શકે.

તેવી જ રીતે 'ડોલનશૈલી' કે 'અપદ્યાગદ્ય' સંસ્કૃત વૃત્તોની કથાયેલી મર્યાદાઓનો ઉકેલ ન હતી. વિવેચકોએ તેને 'ભાવાવિષ્ટ ગદ્ય', 'સાંદોલ ગદ્ય' કે 'રાગબદ્ધ ગદ્ય' તરીકે ઓળખાવ્યું છે તે એ હકીકત તરફ આંગળી ચીંધે છે કે 'તે પદ્યની વધુ પાસે કે ગદ્યની?' એનો ઉત્તર 'ગદ્યની' એમ જ આપી શકાય. નિયત કે આવર્તની લય એ પદ્યનું લક્ષણ માનીએ તો, જેનું પંગળ થઈ શકે તે પદ્ય અને બીજું બધું ગદ્ય, એમ જ વિવેક કરવો પડે. અને એ માપે 'અપદ્યાગદ્ય' ગદ્ય જ ગણાય.[5] તેમાં કોઈ છંદ છે જ નહીં, અને અમુક પ્રકારના છૂટકતૂટક આરોહ-અવરોહ હોવા છતાં કોઈ સ્થૂળ રૂપનો, થોડો ઘણો નિયમિત કે આવર્તની એવો લય પણ તેમાં નથી. તેથી પદ્યની કેટલીક અપેક્ષાઓ તે ઊભી કરે છે, પણ પૂરી નથી શકતું. વળી વાક્યખંડોને અને વાક્યોને અલગઅલગ પંક્તિમાં મૂકી પદ્યસ્વરૂપે ન છાપતાં, તેમને

---

૫. જુઓ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ—૮.

ચાલુ ગદ્યની જેમ છાપવામાં આવે તો અપદ્યાગદ્યનો સારો એવો ભાગ પરિચિત ગદ્યથી ભાગ્યે જ ખાસ જુદો પડતો જણાશે. પાઠકે આપણને આ વાતની પણ પ્રતીતિ કરાવી આપી છે.

આધુનિક પરિવર્તનો

ઠાકોર અને નાનાલાલના સમયમાં છંદોરચનામાં જે પરિવર્તન કરવાની આવશ્યકતા લાગી અને જે અરધુંપરધું બીતાંબીતાં થયું તેને આધુનિક સમયે પાર પાડયું. પદ્ય-સ્વરૂપ જાળવીને અર્થને સળંગ અને મુક્તપણે વહેવા દેવા માટે જરૂર હતી શ્લોકને અને ચરણને તોડવાની. ‘ખંડ’ અને ‘અભ્યસ્ત’ નામ નીચે કેટલાક નજીવા ફેરફારો કર્યાથી ખાસ કશું વળે તેમ ન હતું—ચરણનું માપ અકબંધ રહ્યું હતું, અને શ્લોકમાં તેનાં એકધારાં આવર્તન પણ એમ ને એમ રહ્યાં હતાં. પરંપરિત છંદોએ શ્લોક અને ચરણ બંને તોડયાં. ચાર માત્રા, પાંચ માત્રા અને સાત માત્રાના પરંપરિતોના સફળ અને વ્યાપક ઉપયોગે એ પણ બતાવી આપ્યું કે માત્રાછંદોને કશી ન ઊખડે તેવી ગેયતા ચોંટેલી ન હતી, અથવા તો તેમને તે જેટલી ચોંટેલી હતી. તેટલી જ અક્ષર છંદોને ચોંટેલી હતી—આરોહ-અવરોહ અને ઉચ્ચારણની બાબતમાં બંનેનું પઠન અભિન્ન હતું, અને આવર્તન કોઈ નહીં ને કોઈ રૂપે બંનેમાં અનિવાર્ય હતું. એટલે માની લીધેલા ગેયતાદોષે માત્રાછંદોની પાત્રતા અક્ષર-છંદોથી ઓછી માની લીધી એ ભૂલ હતી. તે જ પ્રમાણે

પરંપરિત છંદો જેમ બંધનમુક્તિની દિશામાં મોકળે મને ગયા, તેમ આધુનિક અછાંદસ પ્રયોગોએ પણ અપદ્યાગદ્ય કરતાં વધુ મોકળે મને ગદ્યનો સ્વીકાર કર્યો.

૧૯૩૫ના એક વ્યાખ્યાનમાં સુંદરમે કહ્યું છે: 'તેમની (નાનાલાલની) છંદવિધાનની યોજના તેમના પૂરતી જ અસ્તિત્વમાં રહી છે. તેમના નવા પ્રસ્થાનની કેડી એ ગુજરાતની કવિતા નથી પળી, પણ ઠાકોરના પ્રસ્થાનની નાનકડી કેડી આજે વિશાળ રાજમાર્ગ બની છે.' 'ન્હાનાલાલમાં કાવ્યદેહના નવવિધાનની તમન્ના હતી એટલી દૃષ્ટિ નહોતી'. 'ઠાકોરે છંદના કિનારા સાચવ્યા; ન્હાનાલાલે તે ફેંકી દીધા, અને પરિણામે નવો છંદ શોધવાની તેમની ઝંખનાનાં પાણી વેરાઈ ગયાં.'[૬] ગુજરાતી કવિતાની છંદોરચનાવિષયક પરિસ્થિતિ અંગે ૧૯૩૫માં આ પ્રકારનો મત અપાય તે સ્વાભાવિક હતું. પણ આજે જયારે અછાંદસ કે ગદ્યકવિતાનું વલણઉ ફૂલવેલું આપણે નિહાળીએ છીએ ત્યારે નાનાલાલના પ્રયોગની દિશા પરત્વે ૧૯૩૫ના જેવી નિશ્ચયાત્મકતાથી હવે આપણે વિધાનો નહીં કરી શકીએ; ઊલટું આપણે એમ કહેવું પડશે કે જેમ ઠાકોરની તથા અન્યની પ્રવાહિતાની શોધ આપણને પરંપરિત સુધી લઈ આવી, તેમ નાનાલાલે લીધેલી છંદમુક્તિની દિશામાં જ ચાલીને અછાંદસનો આપણે સ્પર્શ કર્યો. અછાંદસનો આધુનિક સ્વીકાર નાનાલાલને પગલે ચાલીને નથી કરાયો એ ખરું, પણ એક સર્જક તરીકે અભિવ્યક્તિના માધ્યમની અમુક

૬. 'બ. ક. ઠા.ની કવિતાસમૃદ્ધિ'—'અવલોકના' (૧૯૬૫), પૃ. ૪૩–૪૪.

સમસ્યાનો ઉકેલ તે સમયે એકમાત્ર નાનાલાલને જે દિશામાં સૂઝ્યો તે જ દિશામાં ફરી કેટલાક સર્જકોને આજે સૂઝે છે, તે નાનાલાલ માટે જેવુંતેવું યશસ્વી ન ગણાય. અને ડોલનશૈલી 'વીસમી સદીની પ્હેલી પચ્ચીસીની ગુર્જર સાહિત્યની હાર અને જીત' હોવાનું નાનાલાલ કહે છે તેની સત્યતા આ દૃષ્ટિએ આજે આપણને વધુ પ્રતીત થાય છે.[7]

૭. 'ડોલનશૈલી એ વીસમી સદીની પ્હેલી પચ્ચીસીની ગુર્જર સાહિત્યની હાર અને જીત. એ મહાછંદ નથી એટલી એની હાર છે; એનાથી વધારે રસવાહી છંદ શોધાશે ત્યારે એ હારશે, એટલી એની જીત છે.' બૃહત્ પિંગલ પૃ. ૬૬૮ ઉપર ઉદ્ધૃત.

પરિશિષ્ટ–૭

યતિ

માત્રામેળ છંદોમાં આવતી યતિ છંદનું આવશ્યક અંગ નથી એ શ્રી. પાઠકનો મત ઘણો નબળો જણાય છે. કેટલાક માત્રામેળ છંદોમાં સ્થિર સ્વરૂપની યતિ નથી તેથી યતિ માત્રામેળ છંદોનું તાત્ત્વિક અંગ નથી એવો નિર્ણય કેમ બાંધી શકાય? અમુક છંદોની 'યતિ વિશેનો મતભેદ પ્રાંતિક રૂપાન્તરો અને સમયાનુસાર થયેલાં પરિવર્તનોને આધારે સમજાવી શકાય. અને બીજી રીતે પણ સમય પ્રમાણે છંદસ્વરૂપમાં પલટો આવ્યાની વાત પર, અથવા તો પ્રાચીન પિંગળગ્રંથોમાં ભિન્ન ભિન્ન પરંપરાઓનું મિશ્રણ થવાની વાત પર બહુ ઓછો ભાર આપવામાં આવ્યો છે. વળી, તેમના યતિના સિદ્ધાંતમાંથી ફલિત થતું એક મંતવ્ય કે પ્રાચીન પિંગળકારો જેમને ષટ્પદી અને આંતરસમા ચતુષ્પદી ગણે છે, તે દ્વિપદી છે, એ મત પણ પ્રતીતિ-જનક નથી. ગાનની દૃષ્ટિએ ષટ્પદીઓની જે વિશિષ્ટ ચમત્કૃતિ છે, તે નિષ્પન્ન કરવા માટે તેમાં એવડી મધ્યયતિ અનિવાર્ય જણાય છે. માત્રામેળ છંદો સંધિઓના આવર્તન વાળા ને ચોક્કસ તાલવ્યવસ્થા વાળા છે એવા તેમના સિદ્ધાંતને અનુસરીને શ્રી. પાઠક છંદોની વચ્ચે આવતી મધ્યયતિને શબ્દાંતયતિ કહે છે, અને તે એવા અભિપ્રાયથી કે આવી યતિ હોય ત્યાં પઠન કે ગાનમાં પૂર્વસ્વરના વિલંબન દ્વારા જરા પણ કળક્ષેપ નથી થતો, પણ યતિ

ન હોય તેમ પંક્તિનું સળંગ પઠન થાય છે. પણ માત્રામેળ છંદનું તાલસાથે પઠન કરવું એ એક જ રીત નથી. ચોક્કસ લય સાથે, અને મધ્યયતિ હોય ત્યાં અનુકૂળ લાગે તેટલો સમય અટકીને પણ માત્રામેળ છંદોનો પાઠ થઈ શકે છે. રાસા જેવા છંદમાં ૧૧ મી માત્રા પહેલાં શબ્દાંત તો ત્રણચાર વાર આવી શકે, પણ ત્યાં અટકવા જતાં છંદની અસર મારી જાય છે. પિંગળકારોએ નિયત કરેલા સ્થળે અટકીએ તો જ છંદનું સ્વરૂપ યોગ્ય રીતે ઊઠી આવે છે. અને પ્રસ્તુત પુસ્તકમાંથી જ યતિને લગતા શ્રી. પાઠકના મત વિરુદ્ધ પુષ્કળ પુરાવા મળી રહે છે.

બીજું, માત્રામેળ છંદો અને દેશીઓનું પિંગળ નક્કી કરવામાં, જે વિશિષ્ટ સ્વરવ્યવસ્થાથી એ છંદો ને દેશીઓ ગવાતાં હોય તેને ગણતરીમાં લેવી અનિવાર્ય ગણાય. આરોહઅવરોહ અને અમુક સ્વરગોઠવણીવાળા અંશનું આવર્તન—એ બાબતોનો પંક્તિની સ્વરૂપ-ઘટના નિશ્ચિત કરવામાં હાથ હોય એ દેખીતું છે. તે જ પ્રમાણે, અમુક છંદો કે દેશીઓ હાલ આપણે જે રીતે ગાઈએ છીએ એ જ રીતે હજાર-બાર સો વરસ પહેલાં પણ તે ગવાતાં હશે એવું કેમ માની લઈ શકાય? આપણા સંગીતમાં તેમ જ પિંગળમાં અનેક પરિવર્તન થતાં આવ્યાં છે.

*

એટલે મને એ તપાસવા જેવું લાગે છે કે સંસ્કૃત વૃત્તોમાં જે યતિખંડો પડે છે તે વૃત્તોના લયખંડોને આધારે પડે છે કે કેમ? અથાત્ યતિથી પડતા ચરણના ખંડો, ચરણના સહચારી ગેયલયમાંના સ્વરોના આરોહઅવરોહને અવલંબીને પડતા ટુકડાને આભારી હોય છે કે નહીં તે વિચારવું જોઈએ. જેમ કે માલિની વૃત્તમાં આઠ અક્ષરો પછી યતિ આવતાં, ચરણના જે બે ખંડ પડે છે તેના મૂળમાં માલિનીના ગીતછટાયુક્ત પઠનની સ્વરરચનાના બે

ખંડ પડતા જણાય છે, તે હોય. વળી માત્રામેળ છંદોમાં યતિને પાઠક શોભાની ગણે છે, છંદના આવશ્યક અંગ તરીકે નહીં. પણ ત્યાં યે સ્વરરચનાના વળાંકને સૂચવવા યતિ આવતી લાગે છે, ને એમ હોય તો તે આવશ્યક ઠરે છે. પણ આ વિષયમાં વ્યવસ્થિત અન્વેષણ થાય પછી જ કાંઇક અંતિમ સ્વરૂપનો નિર્ણય દોરી શકાય. કેમ કે યતિ સાથે બીજા પ્રશ્નો પણ સંકળાયેલા છે. દાખલા તરીકે મધ્યયતિનું સ્વરૂપ, પાઠકસાહેબને સ્વીકાર્ય છે તેમ, માત્ર વિલંબનનું છે કે વિરામનું. પણ એ અંગે યે વિશેષ તપાસ કરવી જોઈએ.

['પ્રાચીન ગુજરાતી છંદો' તથા 'બૃહત્ પિંગલ'નાં અવલોકનમાંથી.]

પરિશિષ્ટ–૮

ગદ્ય અને પદ્ય

—જોન લોત્સ

'જેમાંની ધ્વનિસામગ્રી સંખ્યાના નિયમનવાળી હોય છે—સંખ્યાનિયત હોય છે તેવી રચના તે પદ્ય. છંદ એ પદ્યનું વ્યાવર્તક લક્ષણ છે. અછાંદસ રચના એટલે ગદ્ય.

સંખ્યાનું નિયમન જુદાં જુદાં તત્ત્વોને અનુલક્ષીને થાય છે. એટલે પદ્ય અને ગદ્ય જ્યાં એક હોય ત્યાં બીજું ન જ હોય એવા વિરોધી વર્ગો નથી, પણ રચનાના એવા બે પ્રકારો છે જેમની પરિસીમા પરસ્પરવિરોધી છે, જે polar opposites કે દ્વંદ્વરૂપ છે. ગદ્યનું વ્યાખ્યાલક્ષણ નકારાત્મક છે. જેમાં છંદનો અભાવ હોય તે ગદ્ય.

સંખ્યાનિયમન અક્ષરને કે અક્ષરના કોઈક સહવર્તી ધર્મને અવલંબીને થતું હોય છે. આમાં અક્ષરની સંખ્યા અને અક્ષરના સ્વરૂપનો સમાવેશ થાય છે. સ્વરૂપનું નિયમન (૧) દીર્ઘતા/હ્રસ્વતાને, (૨) લઘુત્વ-ગુરુત્વને, (૩) માત્રામાનને અથવા (૪) આઘાત('એક્સંટ')ને અવલંબે છે.'

'સીધાસાદા ગદ્યથી વધતેઓછે અંશે જુદી પડતી રચનાઓ પણ હોય છે. તેમને આધારે, પદ્ય મટીને ગદ્ય ક્યારે બને છે તે અંગે વાદવિવાદ થઈ શકે, અને ગદ્ય અને પદ્યની વચ્ચે અવાંતર પ્રકારો પાડવા હોય તો પડાય, પણ ચોક્કસ વ્યાખ્યા પદ્યની જ બાંધી શકાય.'

[John Lotz કૃત Metric Typology એ લેખમાંથી Sebeok સંપાદિત Style in Language (૧૯૬૦) એ ગ્રંથનાં પૃષ્ઠ ૧૩૫–૧૩૭ ઉપરથી]

છંદ અને ભાષા

ઠાકોર–નાનાલાલના સમયની તથા આધુનિક સમયની આપણી છંદોરચનાએ જે વળાંકો લીધા[1] તે અક્ષરછંદોના અત્યંત દૃઢ નિયંત્રણોમાંથી છૂટવાની મથામણો હતી. અનુષ્ટુપ જેવાંને બાદ કરતાં આપણે સ્વીકારેલા અન્ય સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પ્રત્યેક સ્થાનનું, પ્રત્યેક અક્ષરનું સ્વરૂપ નિશ્ચિત હોય છે. યતિને સ્વીકારતાં, તેનું સ્થાન પણ નિયત હોય છે, અને આ અત્યંત ચુસ્ત માપની પંક્તિનાં એકધારાં ચાર આવર્તનો અને એ રીતે બનેલા શ્લોકનાં એકધારાં આવર્તનોથી કાવ્યનું છંદઃશરીર રચાય છે. આવા દૃઢ માપમાં ઇષ્ટ વિચાર કે ભાવને માટેના યોગ્યતમ શબ્દોને અથવા તો ઇષ્ટ અલંકાર સાધતા યોગ્યતમ શબ્દગુચ્છોને બંધબેસતા કરવાનું અનેક વાર અસાધ્ય કે અતિશય કષ્ટ-સાધ્ય બને તે સહેજે સમજી શકાય છે.

સંસ્કૃત કવિતાને આ નિયંત્રણો એટલાં નડે તેમ ન હતાં. સંસ્કૃત રૂપરચનાપ્રધાન ભાષા હોવાથી તેમાં વાક્યરચના—શબ્દક્રમ, વગેરે—ઘણો ગૌણ ભાગ ભજવે

---

૧. જુઓ. આ સંગ્રહમાં 'છંદોમુક્તિનાં ઇંગિત' એ લેખ.

છે. કર્તા, કર્મ, ક્રિયાપદ વગેરેનાં સ્થાન વાક્યમાં આગળ પાછળ ગમે ત્યાં રાખવાની મોકળાશ છે. આથી છંદને જાળવીને શબ્દગોઠવણી કરવાનું સરળ બને છે. વળી સંસ્કૃત—સાહિત્યિક સંસ્કૃત, સમાસપ્રવણ ભાષા છે. તેથી જે અર્થ અન્ય ભાષામાં વિભક્તિપ્રત્યયો વાળાં છૂટાં પદોથી જ વ્યક્ત થઈ શકે તે અર્થને પ્રત્યયો બાદ કરીને સમાસથી વ્યક્ત કરવાનો તેમાં વિકલ્પ છે. તે પણ છંદને અનુકૂળ બનવામાં ઘણો ઉપયોગી થાય છે.

સંસ્કૃતને આવી કેટલીક સ્વરૂપસિદ્ધ અનુકૂળતા હતી તોપણ સંસ્કૃત વૃત્તોનાં નિયંત્રણો એટલાં દઢ હતાં કે સાહિત્યસર્જકોને તેના ઉપાય યોજવા પડ્યા. અમરકોશ જેવા પર્યાયકોશોનું એક મુખ્ય પ્રયોજન કવિની છંદોરચનાની ઉપર્યુક્ત મુશ્કેલી નિવારવાનું હતું. એક શબ્દ છંદમાં ન ગોઠવી શકાય તો કોશ તેના જેવા બીજાને હાજર કરતો. કમળવાચક ચાળીસ-પચાસ શબ્દો હાથવગા હોય પછી તમને તેમાંથી જેવો જોઈએ તેવો બે, ત્રણ કે ચાર અક્ષર-વાળો અને આવશ્યક લઘુ-ગુરુ યોજનાવાળો શબ્દ પસંદ કરીને તમારા છંદમાં ગોઠવતાં શી વાર? અને સંસ્કૃત કવિતાને આની કિંમત પણ જબરી ચૂકવવી પડી. તેની શબ્દાવલિ અતિશય રૂઢ સ્વરૂપની બની ગઈ અને વ્યક્તિ-ગત અર્થછાયા કે અર્થમુદ્રા વિનાના યાંત્રિક પર્યાયશબ્દોનો રાફડો ફાટ્યો. અર્થભારની વિવિધતાને અવકાશ આપતા સચેતન ઘટકોની બનેલી પંક્તિનું સ્થાન, શબ્દ અને વાક્ય વચ્ચેનો ભેદ લોપતા ને અવયવ અને આકાર વગરના

શબ્દપિંડે લીધું. કાવ્યસર્જનને બદલે ક્રમેક્રમે કસબ કે કરામત બની બેઠું.

પુનરુત્થાનકાળે સંસ્કૃતના પ્રભાવે ગુજરાતી કવિતાએ સંસ્કૃત વૃત્તો અપનાવ્યાં. આથી કાવ્યભાષાની ઉપર અને કવિની શબ્દપસંદગીની ઉપર આપોઆપ કેટલાંક સખત નિયંત્રણો મુકાઈ ગયાં. કવિ મુખ્યત્વે પ્રચલિત ભાષાના શબ્દભંડોળમાંથી પસંદગી અને નવેસર શબ્દગોઠવણી કરે છે. રમણીયાર્થ નિપજાવવાની શબ્દસામગ્રીની શક્તિની જે સૂઝસમજ કવિ પાસે હોય છે તેને આધારે તે આ પસંદગી અને પુનર્વિધાન કરે છે. હવે પદ્યના છંદને પોતાનો નિયત આકાર હોય છે. એટલે કાવ્યરચનાની પાયાની સમસ્યા અમુક રચના માટે ઇષ્ટ ગણેલા આકાર સાથે ઇષ્ટ શબ્દો અને ગોઠવણીનો મેળ કેમ બેસારવો તે છે. એકને જાળવવા માટે બીજાનો વધતોઓછો ભોગ આપવાનું અનેક વાર અનિવાર્ય બને છે. અને આમાં જ્યારે આકાર એટલે કે છંદ એકદમ ચુસ્ત સ્વરૂપવાળો—અક્ષરે અક્ષરનું સ્વરૂપ નિશ્ચિત હોય તેવો—હોય છે ત્યારે તો તેમાં બંધબેસતા આવે તેવા શબ્દો અને શબ્દગુચ્છોનું ક્ષેત્ર અત્યંત સાંકડું બની જાય છે. અને ઇષ્ટાર્થની અભિવ્યક્તિ પરત્વે કવિને ઘણાં સમાધાનો કરવાં પડે છે. સંસ્કૃત વૃત્તોના દૃઢબંધે ગુજરાતી કાવ્યભાષાને વ્યવહારભાષાની તુલનાએ ઉચ્ચારણ, શબ્દભંડોળ અને શબ્દવિન્યાસની બાબતમાં વધુ પડતી 'કૃત્રિમ' બનાવી, અભિવ્યક્તિની કેટલીક ગૂંગળામણ સરજી અને કાવ્યને વિશાળ વર્ગથી દૂર રાખવામાં

ફાળો આપ્યો. માત્રાછંદ અને દેશીમાં રચાયેલી કૃતિઓની ભાષા સાથે અક્ષરછંદની કૃતિઓની ભાષા સરખાવતાં આ સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાશે. પરંપરિત અને અછાંદસના આદરને ઉક્ત બંધન કે ગૂંગળામણમાંથી છૂટવાનો માર્ગ સમજી શકાય.[2] હમણાં હમણાં પાશ્ચાત્ય કવિતાના ગુજરાતી અનુવાદો વધુ થવા લાગ્યા છે, અને તેમાં ઘણે અંશે પરંપરિત કે ભવવાહી ગદ્ય યોજાય છે તેથી પણ કહી તે વાતનું પરોક્ષ રીતે સમર્થન થાય છે.

---

૨. અહીં જેનો માત્ર અછડતો સ્પર્શ કર્યો છે તે મુદ્દાની ચર્ચા—છંદસ્વરૂપથી થતા ભાષાના નિયંત્રણની અને તેથી સર્જની અભિવ્યક્તિની મર્યાદાઓની ચર્ચા—અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાના ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ અત્યંત મહત્ત્વની હોઈ ને સ્વતંત્ર અભ્યાસ માગી લે તેમ છે.

કાવ્યાર્થ

૧. કોઈપણ કાવ્યને ચાલુ ગદ્યના રૂપમાં ઢાળતાં તેનું કાવ્યત્વ નષ્ટ થઈ જાય છે એ વાત ઉપર અર્વાચીન કાવ્ય-વિચારમાં સતત ભાર મુકાતો રહ્યો છે. કાવ્યનું 'પેરેફ્રેયૂઝ' કરવા જતાં કાવ્ય ન રહે.

'સૌ સ્વીકારે છે કે કવિને જે કાંઈ કહેવાનું છે તે કાંઈક જુદા જુદા શબ્દો વાપરીને પણ કહી શકાય; એટલે કે કવિનાં વિધાનો અને તાત્પર્ય બરાબર જાળવીને શબ્દાંતરે રજૂ કરી શકાય—પણ આવા પુનઃકથનમાં કાવ્યનું કાવ્યત્વ અવશ્ય નષ્ટ થઈ જવાનું.'[1]

'કાવ્યનો જે અંશ લાક્ષણિક છે, તેને કદી પણ સાદા શબ્દાંતરે રજૂ કરી શકાતો નથી. કાવ્યમાં જે વિશિષ્ટપણે કાવ્યાત્મક છે તે કોઈ પણ બીજી રીતે અભિવ્યક્ત થઈ શકતું નથી.'[2]

મોટે ભાગે કાવ્યભાષા લાક્ષણિક કે 'ઔપચારિક'

---

૧. સુઝન લેન્ગર, Problems of Art, ૧૯૫૭, પૃષ્ઠ ૧૪૫.

૨. Metaphor and Symbol (૧૯૬૦) એ સંગ્રહમાં The Meaning of the Word 'Literal' એ Owen Barfieldનો લેખ, પૃષ્ઠ ૬૧.

હોય છે. આ લક્ષણા કે 'ઉપચાર' (metaphor) માં બે તત્ત્વ હોય છે: (૧) બે અસમાન વસ્તુઓ વચ્ચેની અમુક સમાનતાનું દર્શન અને (૨) એમાંથી જ ઉદ્ભવતી કેટલીક નૂતન સમાનતા.

આ બીજા તત્ત્વને કારણે લક્ષણા કે 'ઉપચાર' નો (અને તેના ઉપર નિર્ભર કાવ્યનો) અનુવાદ થઈ શકતો નથી—એ તત્ત્વની અનન્ય નૂતનતાને કારણે 'ઉપચાર' અનુવાદ્ય નથી.[૩]

૨. આ ઉપરાંત કાવ્ય એક સુસંઘટિત અખંડ પદાર્થ છે એ હકીકત પણ આમાં કારણભૂત છે. કાવ્યના શબ્દો એકબીજાને અનુપ્રાણિત (interanimate) કરતા હોય છે. તેમની મૂલ્યવત્તા તેમના સમગ્ર સંદર્ભ ઉપર નિર્ભર છે.[૪]

'કાવ્યનું દરેક અંગ કાવ્યના સમસ્ત ગુંફ સાથે વિવિધ રીતે સંકળાયેલું—સંડોવાયેલું હોય છે. અને તેથી જ કાવ્ય એક સંઘટના કે પિંડરૂપ રચના હોવાની છાપ પડે છે; સચેતન પદાર્થની જેમ કલાકૃતિ અવિભાજ્ય હોય છે, તેના ઘટકોને છૂટા પાડતાં જ, તેઓ બદલાઈ જાય છે અને કૃતિનું સ્વત્વ લુપ્ત થાય છે.'[૫]

---

૩. પૂર્વોક્ત સંગ્રહમાં Semantics and Ontology એ Philip Wheelrightનો લેખ, પૃષ્ઠ ૫–૬.

૪. રિચર્ડ્ઝના સંદર્ભવાદનું એક ક્લિન—'લિટરરી ક્રિટિસિઝમ' (વિમ્સેટ અને બ્રૂક્સ), પૃ. ૬૪૩.

૫. Problems of Art, પૃષ્ઠ ૫૭,

આ જ જાતના વિચારો કે મતોચ્ચારણ બીજા અનેક આધુનિક કાવ્યમીમાંસકોમાંથી ટાંકી શકાય.

૩. ભારતીય કાવ્યવિચારમાં પણ કાવ્યની આ લાક્ષણિકતા વિશે બહુ જ સ્પષ્ટપણે અને કદાચ વધુ સૂક્ષ્મ અને વ્યવસ્થિત રીતે કહેવામાં આવ્યું છે.

કાવ્યના અર્થના વાચ્ય અને પ્રતીયમાન એમ બે સ્તર છે. વાચ્ય એટલે વ્યાકરણ અને કોશમાં સમઈ જતો અર્થ.

પ્રતીયમાન એટલે સૂચિત કે ગમ્ય અર્થ. આ પ્રતીયમાન અર્થ બે પ્રકારનો છે: લૌકિક અને અલૌકિક. જે અર્થ શબ્દમાં વ્યકત કરી શકાય તે લૌકિક. જેને શબ્દ દ્વારા વ્યકત ન કરી શકાય, જે કેવળ કાવ્યક્રિયામાં જ ગોચર થાય છે તે અલૌકિક.[૬]

આ બીજો અર્થ 'ઉક્ત્યંતરેણ'—અન્ય ઉક્તાથી, મૂળ શબ્દો સિવાયના બીજા કોઈ સ્ફુટ શબ્દવ્યાપારથી, પ્રગટ કરવો અશકય છે. કાવ્યનું ચારુત્વ તે જે શાબ્દિક રચના રૂપે હોય તે રચના દ્વારા જ પ્રગટ થાય છે.[૭]

૪. કાવ્યકૃતિમાં કશુંક પણ બદલવા જતાં તેની

---

૬. 'તત્ર પ્રતીયમાનસ્ય તાવદ્ દ્વૌ ભેદૌ—
લૌકિક : કાવ્યવ્યાપારૈકગોચરશ્ચેતિ.'

(અભિનવગુપ્ત ધ્વન્યાલોકલોચન)

૭. 'ઉક્ત્યંતરેણાશકયં યત્તચ્ચારુત્વં પ્રકાશયન્' (ધ્વન્યાલોક, ૧–૧૫) તેના ઉપરની 'લોચન' ટીકામાં : ઉક્ત્યન્તરેણ વ્યતિરિક્તેન સ્ફુટેન શબ્દાર્થવ્યાપાર વિશેષેણ'.

અખંડતા કે સ્વત્વ નષ્ટ થઈ જાય છે એ હકીકત ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં વારંવાર કહેવાઈ છે.

જે કાવ્યમાં એક પણ શબ્દ બદલી ન શકાય તે કાવ્યમાં 'શબ્દપાક' હોવાનું વામને કહ્યું છે, અને જ્યારે પદો પરિવૃત્તિસહ નથી હોતા ત્યારે શબ્દપાક સિદ્ધ થયો ગણાય, એ રીતે તેની વ્યાખ્યા આપે છે.[૮] રાજશેખર 'પાક'ને 'શબ્દવિન્યાસની નિષ્કંપતા' ('પદનિવેશનિષ્કંપતા'), તરીકે ઓળખાવતી[૯] વ્યાખ્યા ટાંકે છે. ભોજ ઉક્તિના પરિપાકને 'પ્રૌઢિ' ગુણ તરીકે ગણાવે છે. કુન્તક કાવ્યમાં શબ્દ અને વાચ્યની એવી સહસ્થિતિ કે જે પરસ્પરની સ્પર્ધાને કારણે રમણીય બને છે—એના ઉપર ભાર મૂકે છે.[૧૦] તે શબ્દ અને અર્થને મિત્ર જેવા ગાઢ સંબંધવાળા ('સુહૃદૌ ઈવ સંગતૌ') કહે છે. એક કવિ કાવ્યના શબ્દો વચ્ચે 'સૌભ્રાત્ર' હોવાનું કહે છે. તો બીજાઓએ પદોની અન્યોન્ય મૈત્રીને 'શય્યા' એવું નામ આપ્યું છે, અને 'બંધ', 'ગુંફ', વગેરે નામે પણ તે ઓળખાય છે.[૧૧]

૫. અને જ્યારે રાજશેખર એમ કહે છે કે અર્થના કે શબ્દના કોઈ વિશેષથી નહીં, પણ ઉક્તિવિશેષથી જ કાવ્ય થાય છે—'કાવ્ય એટલે ઉક્તિવિશેષ', ત્યારે કાવ્યત્વ શબ્દ

---

૮. કાવ્યાલંકાર, ૧–૩. ૯. કાવ્યમીમાંસા, પૃષ્ઠ ૨૦.

૧૦. 'પરસ્પરસ્પર્ધિત્વરમણીયા', 'પરસ્પરસામ્યસુભગમ્'—
(વક્રોક્તિજીવિત, પૃષ્ઠ ૨૭.).

૧૧. રાઘવન, 'ભોજઝ શૃંગારપ્રકાશ' (૧૯૬૩) પૃષ્ઠ ૯૯–૧૦૦, ૧૧૧–૧૧૨, ૩૬૪.

અને અર્થના વિશિષ્ટ વિન્યાસમાં સમાયેલું છે એ જ વાત ઉપર તે ભાર મૂકે છે.

એક કવિએ નીચેના મુક્તકમાં જે ભાવ ગૂંથ્યો છે તે આ સંદર્ભમાં ઘણો પ્રસ્તુત છે:

> યદેતદ્ વાગર્થવ્યતિકરમયં કિંચિદમૃતં।
> પ્રમોદપ્રસ્યંદૈઃ સહૃદયમનાંસિ સ્નપયતિ ॥
> ઇદં કાવ્યં તત્ત્વં સ્ફુરતિ તુ યદત્રાણુપરમં।
> તદંતર્બુદ્ધીનાં સ્ફુટમથ ચ વાચામવિષયઃ ॥ ૧૨

'વાણી અને અર્થના સંમિશ્રણરૂપ જે કોઈક અમૃત પ્રમોદધારાઓ વડે સહૃદયોનાં ચિત્તને તરબોળ કરે છે તેનું નામ કાવ્ય. તે કાવ્યમાં જે પરમ સૂક્ષ્મ તત્ત્વનું સ્ફુરણ થાય છે તે આંતરિક બુદ્ધિને સ્ફુટરૂપે પ્રતીત થતું હોવા છતાં વાણીનો વિષય નથી.'

કાવ્યના આ પરમાણુતત્ત્વના સ્ફુરણને પામવા માટે જોઈતી સહૃદયતા કે હૃદયસંવાદ અંગે ઝાક મારિતાં જે શબ્દો ઉચ્ચારે છે તે પણ ભારતીય કાવ્યમીમાંસાને સુપરિચિત છે:

જેઓ કાવ્યકૃતિ ઉપર દૃષ્ટિ નાખીને તેમાં પોતાની જ ચાલુ લાગણીઓ, વિચારલઢણો અને લપટી પડી ગયેલી દૃષ્ટિનું મધુરું મધુરું પ્રતિબિંબ માત્ર જોવાની આશા રાખે છે તેઓ તો પ્રાકૃત ખરા જ; પણ તે સાથે આ પણ ખરું છે કે જેમનું કલાકૃતિ ઉપર માત્ર બાહ્ય દષ્ટિએ જ લક્ષ ચોંટે છે—જેઓ ભલે કેળવાયેલી બુદ્ધિથી તથા સૌંદર્ય-

---

૧૨. સુભાષિતરત્નકોષ (વિદ્યાકરકૃત), કવિસ્તુતિવ્રજ્યા, ૧૮. કવિનું નામ અન્યત્ર હૃષીકેશ એવું આપેલું છે.

ચારખુ વિવેકદૃષ્ટિથી કાવ્યકૃતિના ગુણોનો આસ્વાદ કરે છે —પણ તે કેવળ બહારથી જ, તેઓ કવિતા ઉંબર સુધી જ પહોંચ્યા છે. કાવ્યને પામવાને માટે તો તેના અંતરંગની આગળ કાન ધરી દેવો જોઈએ. કાવ્યે જે કાંઈ આપવાનું છે તેની સામે આપણી જાતને ખોલી દેવી જોઈએ; કાવ્યના ચુંબકત્વના પરિવેશમાં આપણી જાતને ખેંચાઈ જવા દેવી જોઈએ. અને તે માટે આવશ્યક છે અમુક પ્રકારની કામચલાઉ પૂર્વસંમતિ—કાવ્ય અને કવિના આશયો સાથે પૂર્વસંમતિ. એ પૂર્વસંમતિ વિના કોઈ કાવ્ય વિશ્રંભકથા આપણી પાસે ન જ માંડે.[૧૩]

---

૧૩. Jaques Maritain, Creative Intuition in Art and Poetry, પૃષ્ઠ ૩૦૮.

આકૃતિ કે રૂપ?

[૧]

‘કળામાં આકૃતિ,’ ‘આકૃતિ અને અંતસ્તત્ત્વ’ જેવા પ્રયોગોમાં ‘આકૃતિ’ શબ્દ અંગ્રેજી ‘ફૉર્મ’ના અનુવાદ લેખે યોજાયો છે. પણ આ કોઈ સીધોસાદો ‘નિર્દોષ’ અનુવાદ નથી. ‘આકૃતિ’ એટલે આકાર, બાહ્યાકાર – એવી અર્થછાયા તેમાં અભિપ્રેત છે. જે ‘અંતઃ’ છે, અને જે સાચું ‘તત્ત્વ’ છે, તેને સામે પક્ષે હોય તે આકૃતિ. ‘ગાયની આકૃતિ દોરો,’ ‘આકૃતિર્ગુણાન્ કથયતિ,’ ‘કિમિવ ન મધુરાણાં મંડનં નાકૃતિનામ્’ વગેરેમાં આકૃતિની બાહ્યતા સ્પષ્ટ છે. આથી ‘કળામાં ફૉર્મનું મહત્ત્વ કેટલું?’ એ પ્રશ્નને ‘કળામાં આકૃતિનું મહત્ત્વ કેટલું?’ એ શબ્દોમાં રજૂ કરીએ, એટલે તેને સહેજે ‘કળામાં બાહ્યાકૃતિનું મહત્ત્વ કેટલું?’ એમ ઘટાવી દેવાય, અને ઉત્તર આપોઆપ પ્રશ્ન ઉપરથી જ સૂચવાઈ જાય : જે બહારનું, ઉપરઉપરનું તે ઉપરછલ્લું—બહુ તો ખોખું કે ચોકઠું, તેનું વળી કેટલુંક મહત્ત્વ હોય? રૂપમાં શું વળ્યું (કે બળ્યું)? મૂલ્ય તો ગુણનું. દેહ ગમે તેટલો રૂપાળો હોય, આત્મા

આગળ તેની કિંમત કોડીની. આમ 'આકૃતિ' શબ્દ અમુક જ બાજુ ઢળી શકે તેવા ભારણવાળી–loaded–સંજ્ઞા તરીકે વાપરવામાં આવ્યો છે. પણ ફૉર્મ અનેક સ્થૂળ-સૂક્ષ્મ અર્થછાયાઓ ધરાવતી જટિલ સંજ્ઞા છે. 'આકૃતિ' શબ્દથી તેને રજૂ કરવાથી તેનું અર્થક્ષેત્ર એકદમ સાંકડું બનાવી દેવાય છે.

ફૉર્મની અર્થછાયાઓની પ્રારંભિક સ્પષ્ટતા માટે પણ પ્રથમ તો તેના સહયોગમાં કે વિરોધમાં વપરાતા શબ્દો ધ્યાનમાં લેવા પડે. 'ફૉર્મ' અને 'મૅટર', 'ફૉર્મ' અને 'સબ્સ્ટન્સ', 'ફૉર્મ' અને 'કન્ટેન્ટ,' 'ફૉર્મ,' 'શેય્પ,' 'સ્ટ્રક્ચર,' 'ફૉર્મેશન' વગેરેનો સાથોસાથ વિચાર કરવો જરૂરી છે. 'મૅટર,' 'સબ્સ્ટન્સ' વગેરે સો ટકા એકબીજાના પર્યાયો નથી. આ બધા વચ્ચેના સંબંધો અને તેમના વિશેષો બરાબર પકડાય તે માટે એ પણ તપાસવું જરૂરી છે કે આ શબ્દોનો પ્રયોગ કરતી વેળા વાપરનારના મનમાં કયું નક્કર ઉપમાન કે સાદૃશ્ય છે.

[૨]

ભારતીય કાવ્યવિચારમાં ઉપાદાન કે દ્રવ્ય અને તેને પ્રાપ્ત થયેલું રૂપ કે ઘાટ—એવા ઉપમાનથી કાવ્ય-સ્વરૂપનો વિચાર નથી થયો. પણ પુરુષના ઉપમાનથી કાવ્યનો એક સુસંઘટિત અને અનુપ્રાણિત વસ્તુરૂપે વિચાર થયો છે. આથી કાવ્યનાં વિવિધ પાસાંઓ કે ઘટકોને કાવ્ય-પુરુષ પરત્વે ઘટાવીને, શબ્દાર્થ શરીરની, રસરૂપી આત્માની,

બર્નાર બોઝાંકે અને આલ્બર્ટ હોફ્સ્ટાટરના લખાણોમાંથી કેટલાક અંશનું તારણ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ ૯ અને ૧૦માં આપ્યું છે.

એટલે 'કલાકૃતિમાં ફૉર્મનું મહત્ત્વ કેટલું?' એ આપણા મૂળ પ્રશ્નને 'કલાકૃતિમાં રૂપનું (સ્વરૂપનું) મહત્ત્વ કેટલું?' એ રીતે શબ્દફેરે રજૂ કરવો વધુ ઉચિત છે.

[3]

'કલાકૃતિમાં આકૃતિનું મહત્ત્વ કેટલું?' એવે રૂપે મુકાતા પ્રશ્નમાં જેમ 'આકૃતિ' શબ્દ પક્ષિલ છે, તેમ બીજો એક શબ્દ, 'મહત્ત્વ,' નિરાધાર લટકે છે. 'મહત્ત્વ' કઈ દૃષ્ટિએ? કયા ધોરણે મહત્ત્વ? શેને અનુલક્ષીને મહત્ત્વનો નિર્ણય કરવો? અમુક ચીજ 'ઉચિત' છે, 'સારી' છે, 'મહત્ત્વની' છે એમ કહીએ, ત્યારે શેને ઉદ્દેશીને તેનાં ઔચિત્ય, સારપ કે મહત્ત્વ વિચારાય છે તે સ્પષ્ટ હોવું જોઈએ. કલાકૃતિમાં આકૃતિ કે રૂપનું મહત્ત્વ શેને અનુલક્ષીને તપાસવાનું છે? દેખીતું જ છે કે કલાનાં સર્વ તત્ત્વોનો મહત્ત્વનિર્ણય કલાકૃતિને ઉદ્દેશીને જ કરાય. કલાકૃતિ પાસેથી, તેને કલાકૃતિ તરીકે જ લેતાં, જે વિશિષ્ટ, અનન્ય વસ્તુ પ્રાપ્ત થાય છે, જે આપણને બીજે કશેથી પ્રાપ્ત થતી નથી, તે વસ્તુને નિપજાવવામાં કલાકૃતિમાં રહેલાં ભિન્ન ભિન્ન તત્ત્વો, અંગો, ઘટકો કે પાસાંઓનો (અને પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં, રૂપનો) શો ફાળો છે—કલા દ્વારા પ્રાપ્ત થતો વિશેષ સર્વાંશે કે અધિકાંશે કોના ઉપર નિર્ભર છે, તે

તપાસીને જ રૂપના કે અન્ય તત્ત્વોના મહત્ત્વનો નિર્ણય થઈ શકે. કલાકૃતિ પાસેથી પ્રાપ્ત થતો આ વિશેષ તે શું ? મંગળ, જ્ઞાન, મૂલ્યબોધ, દર્શન, રસાસ્વાદ, ભાવકૃતિની લબ્ધિ, પરા નિર્વૃતિ, સનાતન માનવચૈતન્યનું બોધન કે બીજું કાંઈ એ તો અલગ વિચારણાનો વિષય થયો.[૨] અહીંની ચર્ચા પૂરતું તો એટલું જ સ્પષ્ટીકરણ પ્રસ્તુત છે કે કલાકૃતિમાં રૂપના મહત્ત્વનો નિર્ણય કરવો એટલે કલાકૃતિનાં ઘટક તત્ત્વોની મેળવણી (ગોઠવણી, રચના, સંઘટના, ગૂંથણી, બાંધણી, સંવિધાન—જે કહો તે) દ્વારા નિષ્પન્ન થતા (એ રીતે વિશ્લેષક બુદ્ધિથી જોવાતા) રૂપ ઉપર કલાની આગવી, વિશિષ્ટ અનુભૂતિ સર્વાંશે નિર્ભર છે, મહદંશે નિર્ભર છે કે અલ્પાંશે નિર્ભર છે તે નક્કી કરવું.

---

૨. વિષય વગેરેના મહત્ત્વને ધોરણે કલાનું મૂલ્યાંકન કરવાના વ્યાપક દોષની ટીકા માટે જુઓ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ ૧૧.

બર્નાર બોઝાંકે અને આલ્બર્ટ હોફ્સ્ટાટરના લખાણોમાંથી કેટલાક અંશનું તારણ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ ૯ અને ૧૦માં આપ્યું છે.

એટલે 'કલાકૃતિમાં ફૉર્મનું મહત્ત્વ કેટલું?' એ આપણા મૂળ પ્રશ્નને 'કલાકૃતિમાં રૂપનું (સ્વરૂપનું) મહત્ત્વ કેટલું?' એ રીતે શબ્દફેરે રજૂ કરવો વધુ ઉચિત છે.

[૩]

'કલાકૃતિમાં આકૃતિનું મહત્ત્વ કેટલું?' એવે રૂપે મુકાતા પ્રશ્નમાં જેમ 'આકૃતિ' શબ્દ પક્ષિલ છે, તેમ બીજો એક શબ્દ, 'મહત્ત્વ,' નિરાધાર લટકે છે. 'મહત્ત્વ' કઈ દૃષ્ટિએ? કયા ધોરણે મહત્ત્વ? શેને અનુલક્ષીને મહત્ત્વનો નિર્ણય કરવો? અમુક ચીજ 'ઉચિત' છે, 'સારી' છે, 'મહત્ત્વની' છે એમ કહીએ, ત્યારે શેને ઉદ્દેશીને તેનાં ઔચિત્ય, સારપ કે મહત્ત્વ વિચારાય છે તે સ્પષ્ટ હોવું જોઈએ. કલાકૃતિમાં આકૃતિ કે રૂપનું મહત્ત્વ શેને અનુલક્ષીને તપાસવાનું છે? દેખીતું જ છે કે કલાનાં સર્વ તત્ત્વોનો મહત્ત્વનિર્ણય કલાકૃતિને ઉદ્દેશીને જ કરાય. કલાકૃતિ પાસેથી, તેને કલાકૃતિ તરીકે જ લેતાં, જે વિશિષ્ટ, અનન્ય વસ્તુ પ્રાપ્ત થાય છે, જે આપણને બીજે કશેથી પ્રાપ્ત થતી નથી, તે વસ્તુને નિપજાવવામાં કલાકૃતિમાં રહેલાં ભિન્ન ભિન્ન તત્ત્વો, અંગો, ઘટકો કે પાસાંઓનો (અને પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં, રૂપનો) શો ફાળો છે—કલા દ્વારા પ્રાપ્ત થતો વિશેષ સર્વાંશે કે અધિકાંશે કોના ઉપર નિર્ભર છે, તે

તપાસીને જ રૂપના કે અન્ય તત્ત્વોના મહત્ત્વનો નિર્ણય થઈ શકે. કલાકૃતિ પાસેથી પ્રાપ્ત થતો આ વિશેષ તે શું? મંગળ, જ્ઞાન, મૂલ્યબોધ, દર્શન, રસાસ્વાદ, ભાવકૃતિની લબ્ધિ, પરા નિર્વૃતિ, સનાતન માનવચૈતન્યનું બોધન કે બીજું કાંઈ એ તો અલગ વિચારણાનો વિષય થયો.[૨] અહીંની ચર્ચા પૂરતું તો એટલું જ સ્પષ્ટીકરણ પ્રસ્તુત છે કે કલાકૃતિમાં રૂપના મહત્ત્વનો નિર્ણય કરવો એટલે કલાકૃતિનાં ઘટક તત્ત્વોની મેળવણી (ગોઠવણી, રચના, સંઘટના, ગૂંથણી, બાંધણી, સંવિધાન—જે કહો તે) દ્વારા નિષ્પન્ન થતા (એ રીતે વિશ્લેષક બુદ્ધિથી જોવાતા) રૂપ ઉપર કલાની આગવી, વિશિષ્ટ અનુભૂતિ સર્વાંશે નિર્ભર છે, મહદંશે નિર્ભર છે કે અલ્પાંશે નિર્ભર છે તે નક્કી કરવું.

---

૨. વિષય વગેરેના મહત્ત્વને ધોરણે કલાનું મૂલ્યાંકન કરવાના વ્યાપક ઝોકની ટીકા માટે જુઓ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ ૧૧.

પરિશિષ્ટ–૯

કલામાં સ્વરૂપ : બાહ્ય અને આંતરિક*

બર્નાર્ડ બોઝાંકે

અહીં સૌંદર્યવૃત્તિના મૂળભૂત સ્વરૂપની વાત નવે રૂપે આપણી સામે આવે છે. અત્યાર સુધીની બધી વાતનો સાર એક નાના શબ્દમાં સમાઈ જાય છે : સૌંદર્યવૃત્તિ એટલે 'સ્વરૂપ' (form)માં મૂર્ત બનેલી લાગણીની વૃત્તિ.[૧]

આ 'સ્વરૂપ' દરેક કક્ષાની સૌંદર્યવૃત્તિમાં ઓછેવત્તે અંશે હોય જ છે. 'સ્વરૂપ'નો આ વિભાવ સૌંદર્યના સિદ્ધાંત માટે તથા સમગ્ર તત્ત્વજ્ઞાન માટે પણ સર્વાધિક મહત્ત્વ ધરાવે છે. આપણે પરસ્પરવિરોધી વિધાનોથી 'સ્વરૂપ'ની વિચારણા શરૂ કરીએ.

(૧) કોઈ પણ પદાર્થનું સ્વરૂપ એટલે તેનું ઘટક દ્રવ્ય કે અંતર્ગત દ્રવ્યસંભાર નહીં.

(૨) કોઈ પણ પદાર્થનું સ્વરૂપ એ જ એનું ઘટક દ્રવ્ય કે અંતર્ગત દ્રવ્યસંભાર.

આ બંને વિધાનો સાચાં છે, કારણ કે આપણે વસ્તુઓનું

---

* Bernard Bosanquet કૃત Three Lectures on Aesthetics (૧૯૧૫)ના પૃષ્ઠ ૧૩ અને પછીના ઉપરનો અંશ અહીં અનુવાદિત કર્યો છે.

૧. ...the aesthetic attitude is that of feeling embodied in 'form'. સુઝન લેન્ગરને પોતાનાં પુસ્તક Feeling and Formનું નામ આ ઉપરથી સૂઝ્યું જણાય છે—અનુવાદક.

આંકલન કરવામાં વધતીઓછી સૂઝ કે દૃષ્ટિ વાપરીએ છીએ : તે અનુસાર આપણે તેમને માત્ર દ્રવ્યના જડ પુદ્ગળ તરીકે જોઈએ, અથવા તો તેમને જીવંત ચૈતન્યયુક્ત એકમો લેખે — તેઓ અમુક સ્વત્વથી ઓતપ્રોત હોય તે રીતે જોઈએ.

પદાર્થની અવકાશમાં જે રૂપરેખા વ્યક્ત થાય છે તે તેની નિમ્નતમ કક્ષા છે. આ કક્ષાએ, પદાર્થ જે દ્રવ્યનો બનેલો છે તેની સાથે કશો સંબંધ નથી. આકાર અને દ્રવ્યનો પ્રાથમિક કક્ષાનો વિરોધ તે આ. એ વાત સાચી કે આપણે કોઈ વસ્તુને કેવળ સ્વરૂપ અને કેવળ ચૈતન્ય એમ નથી વહેંચી શકતા; પણ એ બંને તત્ત્વો અવિયોજ્ય હોવાનું વારંવાર આપણને ભાન થતું હોવા છતાં, ઉક્ત પ્રકારનો વિરોધ આપણને ચાલુ સતાવ્યા કરે છે—જેમ કે, દરેક અંતર્ગત દ્રવ્યસંભારને પોતાની આગવી રૂપરેખા હોય છે.

આમ (૧) 'સ્વરૂપ' એટલે બાહ્યાકૃતિ, ઘાટ કે ગોઠવણીનો સામાન્ય નિયમ (જેમ કે, વાક્યની ગોઠવણીનો નિયમ, દલીલની ગોઠવણીનો નિયમ); અથવા તો 'સ્વરૂપ' એટલે પદ્યગત છંદ કે કાવ્યપ્રકાર (સોનેટ વગેરે). આ બધામાં સ્વરૂપ એટલે કાંઈક ઉપરછલ્લું, સામાન્ય, આકારમય. આ અર્થમાં સ્વરૂપ અંતસ્તત્ત્વનું, સારતત્ત્વનું વિરોધી છે. પણ (૨) જ્યારે તમારી દૃષ્ટિ ઘટકોના ક્રમ અને પરસ્પર સંબંધ સુધી અને આ વડે ઘટકો પર પડતા પ્રભાવ સુધી પહોંચે, ત્યારે 'સ્વરૂપ' એકદમ દ્રવ્યમય બની જાય છે; ત્યારે સ્વરૂપ એટલે કેવળ રૂપરેખા અને ઘાટઘૂટ નહીં, પણ એવાં સમસ્ત પાસાંઓ અને સબંધો, જેમનાથી વસ્તુનું વસ્તુત્વ સિદ્ધ થયેલું છે — એટલે કે જે વસ્તુનું જીવન, તેનો આત્મા, તેનું ચાલક બળ છે.

ઉપરાંત, દ્રવ્યના વિરોધમાં આકારની આપણે જ્યારે વાત કરીએ છીએ ત્યારે તે દરેક આકારની પાછળ એક બીજો આકાર દ્રવ્યમાં અંતર્ગત હોય છે. માટી, આરસ, કાંસું, રંગ, તારનું કંપન કે શબ્દ—એ સૌની શક્યતાઓ આ અંતર્ગત આકારથી નિયત થતી

પરિશિષ્ટ–૯

કલામાં સ્વરૂપ : બાહ્ય અને આંતરિક*

બર્નાર્ડ બોઝાંકે

અહીં સૌંદર્યવૃત્તિના મૂળભૂત સ્વરૂપની વાત નવે રૂપે આપણી સામે આવે છે. અત્યાર સુધીની બધી વાતનો સાર એક નાના શબ્દમાં સમાઈ જાય છે : સૌંદર્યવૃત્તિ એટલે 'સ્વરૂપ' (form)માં મૂર્ત બનેલી લાગણીની વૃત્તિ.[૧]

આ 'સ્વરૂપ' દરેક કક્ષાની સૌંદર્યવૃત્તિમાં ઓછેવત્તે અંશે હોય જ છે. 'સ્વરૂપ'નો આ વિભાવ સૌંદર્યના સિદ્ધાંત માટે તથા સમગ્ર તત્ત્વજ્ઞાન માટે પણ સર્વાધિક મહત્ત્વ ધરાવે છે. આપણે પરસ્પરવિરોધી વિધાનોથી 'સ્વરૂપ'ની વિચારણા શરૂ કરીએ.

(૧) કોઈ પણ પદાર્થનું સ્વરૂપ એટલે તેનું ઘટક દ્રવ્ય કે અંતર્ગત દ્રવ્યસંભાર નહીં.

(૨) કોઈ પણ પદાર્થનું સ્વરૂપ એ જ એનું ઘટક દ્રવ્ય કે અંતર્ગત દ્રવ્યસંભાર.

આ બંને વિધાનો સાચાં છે, કારણ કે આપણે વસ્તુઓનું

---

* Bernard Bosanquet કૃત Three Lectures on Aesthetics (૧૯૧૫)ના પૃષ્ઠ ૧૩ અને પછીના ઉપરનો અંશ અહીં અનુવાદિત કર્યો છે.

૧. ...the aesthetic attitude is that of feeling embodied in 'form'. સુઝન લેન્ગરને પોતાના પુસ્તક Feeling and Formનું નામ આ ઉપરથી સૂઝયું જણાય છે—અનુવાદક.

આકલન કરવામાં વધતીઓછી સૂઝ કે દૃષ્ટિ વાપરીએ છીએ : તે અનુસાર આપણે તેમને માત્ર દ્રવ્યના જડ પુદ્ગળ તરીકે જોઈએ, અથવા તો તેમને જીવંત ચૈતન્યયુક્ત એકમો લેખે — તેઓ અમુક સ્વત્વથી ઓતપ્રોત હોય તે રીતે જોઈએ.

પદાર્થની અવકાશમાં જે રૂપરેખા વ્યક્ત થાય છે તે તેની નિમ્નતમ કક્ષા છે. આ કક્ષાએ, પદાર્થ જે દ્રવ્યનો બનેલો છે તેની સાથે કશો સંબંધ નથી. આકાર અને દ્રવ્યનો પ્રાથમિક કક્ષાનો વિરોધ તે આ. એ વાત સાચી કે આપણે કોઈ વસ્તુને કેવળ સ્વરૂપ અને કેવળ ચૈતન્ય એમ નથી વહેંચી શકતા; પણ એ બંને તત્ત્વો અવિયોજ્ય હોવાનું વારંવાર આપણને ભાન થતું હોવા છતાં, ઉક્ત પ્રકારનો વિરોધ આપણને ચાલુ સતાવ્યા કરે છે—જેમ કે, દરેક અંતર્ગત દ્રવ્યસંભારને પોતાની આગવી રૂપરેખા હોય છે.

આમ (૧) 'સ્વરૂપ' એટલે બાહ્યાકૃતિ, ઘાટ કે ગોઠવણીનો સામાન્ય નિયમ (જેમ કે, વાક્યની ગોઠવણીનો નિયમ, દલીલની ગોઠવણીનો નિયમ); અથવા તો 'સ્વરૂપ' એટલે પદ્યગત છંદ કે કાવ્ય-પ્રકાર (સોનેટ વગેરે). આ બધામાં સ્વરૂપ એટલે કાંઈક ઉપરછલ્લું, સામાન્ય, આકારમય. આ અર્થમાં સ્વરૂપ અંતસ્તત્ત્વનું, સારતત્ત્વનું વિરોધી છે. પણ (૨) જ્યારે તમારી દૃષ્ટિ ઘટકોના ક્રમ અને પરસ્પર સંબંધ સુધી અને આ વડે ઘટકો પર પડતા પ્રભાવ સુધી પહોંચે, ત્યારે 'સ્વરૂપ' એકદમ દ્રવ્યમય બની જાય છે; ત્યારે સ્વરૂપ એટલે કેવળ રૂપરેખા અને ઘાટઘૂટ નહીં, પણ એવાં સમસ્ત પાસાંઓ અને સબંધો, જેમનાથી વસ્તુનું વસ્તુત્વ સિદ્ધ થયેલું છે – એટલે કે જે વસ્તુનું જીવન, તેનો આત્મા, તેનું ચાલક બળ છે.

ઉપરાંત, દ્રવ્યના વિરોધમાં આકારની આપણે જ્યારે વાત કરીએ છીએ ત્યારે તે દરેક આકારની પાછળ એક બીજો આકાર દ્રવ્યમાં અંતર્ગત હોય છે. માટી, આરસ, કાંસું, રંગ, તારનું કંપન કે શબ્દ—એ સૌની શક્યતાઓ આ અંતર્ગત આકારથી નિયત થતી

હોય છે. આ ઉપાદાનોના ભાગોના ક્રમ અને આંતરસંબંધ વડે બનેલું સ્વરૂપ કલાકૃતિના બાહ્ય સ્વરૂપનું નિયામક હોય છે.

સૈદ્ધાંતિક રીતે સ્વરૂપ અને અંતર્ગત દ્રવ્યસંભાર દેહ અને આત્માની જેમ એક છે. પણ દેહ અને આત્માની જેમ તેમને પણ આપણે પરસ્પરના વિરોધમાં મૂકતા રહીએ છીએ કારણ કે તેમને સાવ એકરસ હોય તે રીતે આપણે લઈ શકતા નથી.

પરિશિષ્ટ-૧૦

'ફૉર્મ'ના અર્થના વિવિધ સ્તરો

—આલ્બર્ટ હોફ્સ્ટાટર

['જર્નલ ઑફ ઇસ્થેટિક્સ ઍન્ડ આર્ટ ક્રિટિસિઝમ' (૨૨-૧-૧૯૬૩ પૃ. ૯-૧૯)માં પ્રકાશિત 'Art and Spiritual Validity' એ નામના લેખમાંથી કેટલોક અંશ અનુવાદરૂપે કે ક્વચિત તારણ રૂપે.]

પ્રત્યેક કલાકૃતિ સૌંદર્યદૃષ્ટિએ પ્રામાણિક (valid) હોય છે. —સૌંદર્યપરક પ્રામાણ્ય (validity) ધરાવતી હોય છે. 'પ્રામાણ્ય'-ના અર્થની અંદર પ્રધાનપણે બે અંશ રહેલા છે: જે પ્રામાણિક હોય તેમાં ઔચિત્ય (rightness) હોય અને શક્તિ (power) હોય.

આમાં ઔચિત્ય બીજા નામે પણ જાણીતું છે: યોગ્યતા, સુસંગતિ, સપ્રમાણતા, સંવાદ, સમતુલા. આ બધા શબ્દોનો પ્રયોગ રૂપ (form)ને અનુલક્ષીને હોય છે—એ શબ્દો જટિલ સ્વરૂપના કોઈક અખંડ કે સમગ્રને લક્ષ્ય બનાવે છે. બીજી રીતે કહીએ તો સૌંદર્ય-પરક ઔચિત્ય રૂપની અપેક્ષા રાખે છે. પરિણામે સૌંદર્યપરક પ્રામાણ્યની વિચારણામાં રૂપ એ પાયાનું તત્ત્વ છે.

કલામાં તેમ જ નૈસર્ગિક પદાર્થોમાં જે કાંઈ મહત્ત્વનું છે તેનો સાક્ષાત્કાર રૂપમાં અને રૂપ દ્વારા જ કરવો પડે છે. જેનો રૂપમાં સમાવેશ નહીં, તે સૌંદર્યદૃષ્ટિએ કૃતિનું અંગભૂત પણ નહીં.

પણ ઐકાંતિક રૂપવાદી લાગતા આ સિદ્ધાંતને સંકુચિત રૂપ-પરક અર્થમાં સમજવાનો નથી: ઉચિત રીતે સમજવામાં આવે તો

રૂપમાં કૃતિનાં અનેક પરિમાણો કે સ્તરો એક સાથે પ્રવૃત્ત થતાં હોય છે. પાઉલ કલેએ કહ્યું છે તેમ કૃતિ રૂપની દૃષ્ટિએ એક 'અનેક પરિમાણી સંપ્રવર્તન' (multidimensional simultaneity) હોય છે.

આ પરિમાણોને તેમની મૂર્તતાના ઊતરતા ક્રમે નીચે પ્રમાણે ગણાવી શકાય :

(૧) રૂપ એટલે રચના કે વ્યાકૃતિ (articulation) અથવા ઘટક તત્ત્વોનો સંબંધવિશેષ.

આ અર્થમાં રૂપ એ ઘાટ, ક્રમબદ્ધતા, સંબદ્ધતા, ગુંફન, વિન્યાસ, પ્રબંધ, સંઘટના આદિને લગતી બાબત છે. આને અનુલક્ષીને જ આપણે એક પક્ષે ઉપાદાન કે દ્રવ્ય, તો બીજે પક્ષે ઘાટ કે આકૃતિ એવો ભેદ પાડીએ છીએ. આ અર્થમાં રૂપ એટલે સઘટિત દ્રવ્ય કે સાકાર થયેલું ઉપાદાન.

(૨) રૂપ એટલે અંતર્ગત(content)નું રૂપ.

આમાં રૂપ એટલે જે અંતર્ગત હોય તેનું વાહન કે મૂર્તિ; અથવા તો અંતર્ગત અર્થની અભિવ્યક્તિ. અહીં રૂપનો જે અર્થ લક્ષિત થાય છે તે આધાર–આધેયના ભેદમાં છે તે, અથવા તો બાહ્યાકૃતિ અને અંતર્ગત વસ્તુના ભેદમાં છે તે.

રૂપનો પ્રસ્તુત અર્થ બે દિશામાં વિસ્તરે છે અને તદનુસાર બે ઉપપરિણામ પ્રાપ્ત થાય છે. બંનેમાં અંતર્ગત વસ્તુ પરલક્ષી રીતે રૂપ દ્વારા પ્રસ્તુત કરાયેલી છે. ફરક એ પરલક્ષી પ્રસ્તાવન કઈ દિશાએથી થયેલું છે તેને આધારે પડે છે.

(૨. ક) રૂપ એટલે પ્રસ્તુત કરેલું બહિસ્તત્ત્વ (objectivity)

આ અર્થ પ્રમાણે રૂપ એટલે અનુભવમીમાંસાની દૃષ્ટિએ જે વિષયભૂત વસ્તુ 'પર' (object) તરીકે ગણાય છે (જે ચેતનાનો બહિર્વિષય છે), તેને કોઈ માધ્યમમાં મૂર્ત કરવું તે. આ વિષયભૂત વસ્તુ પોતે સ્વલક્ષી સામગ્રી હોય કે પરલક્ષી સામગ્રી હોય. જેમ કે,

વ્યક્તિચિત્રમાં વ્યક્તિત્વની અભિવ્યક્તિ એ સ્વલક્ષી સામગ્રીની અભિવ્યક્તિ હોવા છતાં, તે કશુંક બહિર્ગત પ્રસ્તુત કરાતું હોય તે રીતે કરાય છે. ત્યાં, સામે રહેલી, ચિત્રસ્થિત વ્યક્તિમાં હોય તેમ વ્યક્તિત્વ પ્રસ્તુત કરાયેલું હોય છે.

(૨. ખ) રૂપ એટલે પ્રસ્તુત કરેલું અંતસ્તત્ત્વ (subjectivity)

અહીં રૂપ પોતે અંતર્ગતનું—એટલે કે સ્વ-પર અથવા અંતરાત્મા-બહિર્જગત એવા દ્વંદ્વના આ તરફના પાસાનું અભિવ્યંજક છે. આ અંતર્ગત પાસું અંતઃપ્રજ્ઞાથી ગ્રહણ કરવા માટે બહિર્ગત વસ્તુમાં અભિવ્યક્ત થયું હોય છે, અને એમ પરલક્ષી રીતે આસ્વાદવા માટે રજૂ થયું હોય છે એ ખરું, છતાંયે તે અનુભવગત દ્વંદ્વનું જે 'પર' કે બહિર્ગતનું પાસું છે તેમાં રહેલું હોય તેમ નથી રજૂ થયું હોતું, પણ અંતર્ગત પાસાને લગતું હોય તેમ રજૂ થયું હોય છે. અહીં રૂપ એ અંતર્ગતની, ચેતસ્‌ની, ચુસ્ત અર્થમાં 'અભિ-વ્યક્તિ' છે—એવી અભિવ્યક્તિ, જેની દ્વારા બીજી રીતે જે અંતઃપ્રજ્ઞાનો વિષય ન બની શકે અને જેનું અંતઃસ્થ કે નિર્વિકલ્પ સ્વરૂપે જ આપણને ભાન થઈ શકે, તેને હવે અંતઃપ્રજ્ઞાનો વિષય બનાવાય છે. આ અર્થમાં આપણે અમુક વ્યક્તિચિત્રમાં ક્રૂર કે નિર્દય તાટસ્થ્ય હોવાની વાત કરતા હોઈએ છીએ. આ ક્રૂરતા કે નિર્દયતા ચિત્રગત બહિસ્તત્ત્વને લગતી નથી, પણ ચત્રમાં અભિવ્યક્ત અંતસ્તત્ત્વને લગતી છે. એટલે રૂપના, 'પ્રસ્તુત કરેલું બહિસ્તત્ત્વ'એ પૂર્વોક્ત પાસાના વિરોધમાં આ પાસાને 'પ્રસ્તુત કરેલું અંતસ્તત્ત્વ', કહ્યું છે.

અત્યંત અમૂર્ત કે અ-પદાર્થનિષ્ઠ કૃતિ પણ પરલક્ષી અને સ્વલક્ષી એમ બન્ને દિશામાં ભાવનવિષય બનતી હોય છે, અને તેનાં આ બન્ને પાસાં સાથે મળીને રૂપનું અંતર્ગત વસ્તુ (substantive content) બને છે. અહીં, રૂપમાં નિબદ્ધ વસ્તુ રૂપથી જુદું નથી. જેટલે અંશે કહેવાતું વસ્તુ રૂપથી અલગપણે અપાયું હોય—

ઉદાહરણ તરીકે, જેટલે અંશે, રૂપમાં પોતામાં નિબદ્ધ લાગણીથી સ્વતંત્રપણે દયા કે પ્રેમનો ભાવ અનુભવાતો હોય—તેટલે અંશે તે વસ્તુ કૃતિની વસ્તુનો ભાગ નથી. કૃતિમાં આકૃત બનીને જ—એટલે કે રૂપના ઘટકરૂપ બનીને જ—તે કૃતિનો ભાગ બની શકે છે. આથી આ પ્રકારના આકૃત વસ્તુને મૂર્ત રૂપનો પોતાનો જ એક ભાગ ગણવો ઉચિત છે. બાહ્ય સામગ્રી કે અંતર્જીવન રૂપમાં પ્રવેશીને તેની સાથે એકરૂપ, એકાકાર, બની ગયું હોય છે.

(૩) રૂપ એટલે સૌંદર્યનિષ્ઠ વસ્તુતત્ત્વ(aesthetic substance)

અત્યાર સુધી ઓળખાવેલાં પરિમાણો સફળ કલાકૃતિમાં એક બીજાથી અલિપ્ત રૂપે નથી રહેતાં હોતાં, પણ તેમનું ઐક્ય સધાયેલું હોય છે. જે બહિસ્તત્ત્વ પ્રસ્તુત થયું હોય છે તેનો અભિવ્યક્ત થયેલા અંતસ્તત્ત્વ સાથે મેળ હોય છે, અને ઊલટપક્ષે પણ તેમ જ હોય છે; વળી ભૌતિક ઉપાદાનના તત્ત્વો—રંગો, ધ્વનિઓ, પથ્થર, શબ્દો અને તેમની સંઘટનાઓનો સમગ્ર વસ્તુતત્ત્વ સાથે મેળ હોય છે, અને તેવું જ ઊલટપક્ષે. જે 'અનેકપરિમાણી સંપ્રવર્તન'ની પાઉલ કુલેએ વાત કરી છે તેનું જ આ દૃષ્ટાંત છે. રૂપની જે કક્ષાને સૌન્દર્યનિષ્ઠ વસ્તુતત્ત્વ કહી છે તે એવી કક્ષા છે જ્યાં કાવ્યમાં શબ્દ અને અર્થ (અહીં અર્થમાં, પ્રસ્તુત થયેલા બહિતત્ત્વનો તેમ જ અંતસ્તત્ત્વનો સમાવેશ સમજવો) વચ્ચે ઔચિત્યનિષ્ઠ સંવાદ સધાય છે. રૂપના આ સ્તરનું લક્ષણ ઔચિત્યના સંવાદથી બંધાયેલું છે. આ અર્થમાં રૂપનો વિભાવ ઐકાન્તિક રૂપવાદી નથી—એટલે કે અહીં રૂપ એ વસ્તુતત્ત્વના બહિષ્કારનું વાચક નથી. ઊલટું તે વસ્તુતત્ત્વમય રૂપ છે, જેમાં અંતર્ગતનો તેમ જ રચનાનો સમાવેશ થઈ જાય છે, અને જેમાં અંતર્ગતનો અને રચનાનો સંવાદી ઔચિત્યયુક્ત સંયોગ થયેલો છે. આ કક્ષાએ કૃતિ એક અખંડ સંવિધાન કે સંયોજન તરીકે રહેલી છે.

આ વાતને જે વિભાવ દ્વારા આપણે વિચારીએ છીએ કે વ્યક્ત-કરીએ છીએ તે આપણને 'સાહિત્યપ્રકાર'ના વિભાવરૂપે જાણીતો છે. ઊર્મિકાવ્ય, મહાકાવ્ય અને નાટ્ય એ ત્રિવિધ પાયાના સાહિત્ય-પ્રકાર ઉપર્યુક્ત અખંડ સંવિધાનના વિભાવને જ વ્યક્ત કરે છે.

સૌંદર્યનિષ્ઠ વસ્તુતત્ત્વ લેખે કૃતિ આંતરચેતનાનું આવિષ્કરણ છે. એ રૂપે આવિર્ભાવ પામેલી આત્મિક શક્તિ છે. સૌંદર્યનિષ્ઠ વસ્તુ-તત્ત્વ લેખે–સૌંદર્યનિષ્ઠ ઔચિત્યથી યુક્ત અખંડ સંવિધાન લેખે–કૃતિ એ એવી વસ્તુ છે જે કલાકાર કહેવા માગે છે, અને છતાં, સાથોસાથ તેને કરવાની પ્રક્રિયામાં જ તેનું સમર્થન પણ કરે છે (પણ એક સર્જકઆત્માને જે રીતે સમર્થન કરવાનું હોય છે એ રીતે.)

(૪) રૂપ એટલે શૈલી

અહીં 'શૈલી' શબ્દ વર્ણનાત્મક નહીં પણ મૂલ્યવાચક સંજ્ઞા લેખે વપરાયો છે. સૌંદર્યનિષ્ઠ ઔચિત્યનું શૈલી એ મધ્યવર્તી તત્ત્વ છે, અને એક નિરપેક્ષ અને સનાતન મૂલ્ય તરીકે તેને લેવાની છે. આ અર્થમાં શૈલી આપણી—માનવીની—એક અત્યંત મૂળભૂત વૃત્તિની અભિવ્યક્તિ છે. આ વૃત્તિ તે આપણી જાતને, તે વધુમાં વધુ જ્ઞાન-ગમ્ય હોય તે રીતે, તે વધુમાં વધુ સ્થાયી અને વિશ્વજનીન હોય, કાલક્રમી ઘટનાઓની અનિત્યતાથી અને સ્થાનિક તથા વિશિષ્ટ મર્યાદાઓથી પર હોય એ રીતે—જોવાની વૃત્તિ. સૌંદર્યમીમાંસાની દૃષ્ટિએ જોતાં, શૈલી કૃતિની એ અવસ્થા છે જે દ્વારા કૃતિ તેના સર્જકના આત્માનો આવિષ્કાર કરે છે. જ્યારે કૃતિ આ અર્થમાં શૈલી ધરાવતી હોય છે. ત્યારે તેનું સૌંદર્યનિષ્ઠ વસ્તુતત્ત્વ અમુક ચેતનાવિશેષના રૂપ તરીકે આકાર પામે છે, અને એ સ્વરૂપે ભાવક તેને અનુભવે છે. શૈલી રૂપનું એવું પરિમાણ છે જેની દ્વારા કૃતિનો અંતરાત્મા આવિષ્કાર પામે છે..

પરિશિષ્ટ-૧૧

કલાનું મૂલ્યાંકન

—સુઝાન લેંગર

[Philosophy in a New Key
(૧૯૫૧ની કાચાપૂંઠાની આવૃત્તિ,) પૃષ્ઠ ૨૦૩-૨૦૪ ઉપરથી]

સાધારણ પ્રેક્ષક કોઈ કલાકૃતિને મૂલવવા બેસે છે ત્યારે તે આવા જ ગૂંચવાડાનો ભોગ થતો હોય છે. ચિત્ર જોતાં તે મુગ્ધભાવે પહેલ-વહેલી જ ટીકા એમ કરશે, 'આ કૃતિ તો આબેહૂબ મૂળ વસ્તુના જેવી છે,' અથવા તો 'મૂળ વસ્તુને બરોબર મળતી નથી આવતી —આમાં તાદૃશતા ક્યાં છે?' એ પછી તે કહેશે, 'વિષય ચિત્રને યોગ્ય છે', અથવા તો 'આવા વિષયનું તે ચિત્ર હોય?' ને સંભ-વતઃ પછી એ કહેશે, 'કૃતિ ઘણી સુખદ છે', 'આ કૃતિ ઘણી અરુચિકર છે—અણગમતી છે!'

આ ત્રણે ટીકાઓ પર વિચાર કરતાં સમજાશે કે તેમના મૂળમાં જે ધોરણો છે તેમને કલા સાથે કશું લાગતું વળગતું નથી. કલામાં માત્ર અર્થસમર્પક રૂપનું જ મહત્ત્વ છે. અને ઉપરની ટીકાઓ જે ગુણોને મહત્ત્વ આપે છે તે ગુણો 'અર્થસમર્પક રૂપ'નું મૂલ્ય ઘટાડે છે. કેમકે એમાંની પહેલી ટીકા એવી માગણી કરે છે કે કલાકારને પ્રધાનપણે પદાર્થમાં જ, વસ્તુમાં જ રસ હોવો જોઈએ—જેવી રીતે એક કોઠારીને અમુક પદાર્થ કોઠારમાં સંઘરવા યોગ્ય છે કે નહીં, એ દૃષ્ટિએ જ પદાર્થમાં રસ હોય છે તેવી રીતે. બીજી ટીકા ચિત્રવિષયનો ચિત્ર સિવાય બાકીની જગતની વસ્તુઓ સાથે શો સંબંધ છે તે

વાતને આગળ કરે છે. તેને ચિત્રવિષયનો ચિત્રની પોતાની સાથે શો સંબંધ છે, તેની દર્શનાર્હતાની દૃષ્ટિએ શી ખૂબીઓ કે ખામીઓ છે એ વાતની પડી નથી. એ તો ચિત્રના મૂલ્યનો નિર્ણય કરવામાં કલાનું કોઈ ધોરણ નહીં, પણ વ્યાવહારિક, નૈતિક કે ઐતિહાસિક ધોરણ સ્વીકારે છે. ત્રીજી ટીકા આનંદમીમાંસાની દૃષ્ટિએ થયેલી છે. કલાકૃતિનો આપણી ઇંદ્રિયો પર પડતો પ્રભાવ ઉત્તેજક છે કે શામક, ચિત્તવૃત્તિને તે વિક્ષિપ્ત કરે છે કે તેમાં શાંતિ પ્રગટાવે છે—એ પરથી એ કલાનું મૂલ્ય ઠેરવે છે. આપણા રહેવાના ખંડની દીવાલ પરના રંગો આપણી ઇંદ્રિયો પર જેવા પ્રકારની અસર કરે છે, એવી કોઈ અસરની કલાકૃતિ પાસે એ દૃષ્ટિ અપેક્ષા રાખે છે. અથવા તો કેટલાક ચિત્રવિષય સાથે પ્રમોદને સાંકળે છે--જેમ કે ગ્રામજીવનનું દૃશ્ય 'સુખદ,' જેમના શરીરમાં બાણો પરોવી દીધાં છે તેવા સંતનું ચિત્ર 'અણગમતું.' આવી દૃષ્ટિવાળા, ચિત્ર પાસે કલ્પનાને અનુકૂળ રીતે ઉત્તેજિત કરવાની અપેક્ષા રાખે છે.

પણ આ બધા ગુણો તો કોઈ મધ્યમ કક્ષાના ચિત્રમાં પણ હોઈ શકે—'હોઈ શકે' શું, હકીકતે હોય જ છે. સામાન્યતઃ સ્થળદૃશ્યોમાં, સાગરદૃશ્યોમાં અને સુંદરીની છબીને અનુચિત ગણતા હોય તેવાં સામયિકોનાં પૂઠાં પર તેને બદલે મુકાતાં નિત્ય જીવનનાં દૃશ્યોમાં, ઉપર કહેલા બધા ગુણો ઉદાહૃત થયેલા દેખાશે. અરે, ચિત્રકાર પાસે આંતરદૃષ્ટિ જેવું કશું ન હોય, તે વિવેકદૃષ્ટિ કે કલ્પકતા નામનીયે ન ધરાવતો હોય, ને છતાં તે ગેથેએ ચિત્રણ માટે આપેલી સૂચનાઓને અનુસરે, ઉમદા પાત્રના આલેખન માટે સંપૂર્ણપણે અનુરૂપ એવું લલિત મોડેલ શોધી કાઢે, કુશળતાપૂર્વક ચોકસાઈથી તેનું તાદૃશ આલેખન કરે, અને દોષમુક્ત રુચિથી રંગોની પસંદગી કરે, તો એક એવું ચિત્ર નિષ્પન્ન થાય કે જે ઘરઘરના દીવાનખાનામાં લટકતું થઈ જાય—ને છતાંયે એ ચિત્ર કોઈ કલાકારના સંવેદનપટુ ચિત્તને સહેજેય ન હલાવી શકે! આ બધી વસ્તુઓ કલાત્મક

વિભાવનને માટે કાચું દ્રવ્ય પૂરું પાડે છે એ ખરું. પણ એથી તેમને કાંઈ ઉત્કૃષ્ટતાના નિર્ણય માટે માનદંડ લેખે થોડી જ વાપરી શકાય? કલાકારને કોઈ વિષય ઊર્મિસભર લાગે, તો તેથી તેનું ધ્યાન તેના પર કેંદ્રિત થાય. તેથી એ વિષયને તે સવિવેક, ક્રિયાશીલ દૃષ્ટિથી નિહાળે, અને તેની ઉત્તેજિત કલ્પના એ સ્વરૂપનું એટલું રટણ કરે કે તેની અર્થવ્યંજનાનો સમગ્ર ભંડાર તેની સમક્ષ ખૂલી જાય. આમ થતાં તેને એક તલસ્પર્શી અને મૌલિક વિભાવન-પ્રાપ્ત થશે અને તેને તે ચિત્રદેહે મૂર્ત કરશે. એટલે જ તો દીર્ઘકાળ પ્રેમ કે ધાર્મિક આવેશ અનુભવતી વ્યક્તિઓ મહાન, અસંદિગ્ધ કલાકૃતિઓનું સર્જન કરવાની પ્રેરણા પામે છે. કલાકૃતિ અર્થપૂર્ણ બને છે તે વિષયના મહત્ત્વને કારણે નહીં, આલેખનની ચોકસાઈને કારણે નહીં, પ્રેક્ષકના ચિત્તમાં તરંગબુદ્દા પ્રગટાવે છે તે કારણે નહીં, પણ દર્શનક્ષમ સ્વરૂપોને વાચા આપે છે, તે કારણે--તેના 'રાગ' ને ગૂંજતો કરે છે તે કારણે.

'ઇમેયૂજ'

આપણા પશ્ચિમપ્રભાવિત અર્વાચીન કાવ્યવિચારમાં અનેક અંગ્રેજી સંજ્ઞાઓ માટે અનુરૂપ નવી સંજ્ઞાઓ બનાવવાની જરૂર પડે છે. 'ઈમેયૂજ' એક એવી સંજ્ઞા છે.

'કલ્પના' શબ્દ અંગ્રેજી 'ઈમેજિનેયૂશન'નું કામ ઠીકઠીક સારે છે. પણ અંગ્રેજી 'ઈમેયૂજ'નું કામ સારે તેવો ગુજરાતી શબ્દ શોધતાં આપણને મહેનત પડી છે. આપણે અહીં સાહિત્યિક સંદર્ભમાં જ વાત કરીએ છીએ.

'ઈમેયૂજ' માટે 'પ્રતિરૂપ' ઘણા સંદર્ભોમાં બરાબર કામ લાગે છે. તો તેની સામે બે ત્રણ વાંધા પણ લઈ શકાય તેમ છે. 'પ્રતિરૂપ'ને જાણે કે 'રૂપ'નો પડછાયો કે પ્રતિબિંબ હોય એમ પણ લઈ શકાય. અને તો એમાંથી એવો ધ્વનિ નીકળે કે મૂળ વસ્તુ તો અમુક, અને 'ઈમેયૂજ' તો તેનું પ્રતિબિંબ—તેનું ગૌણ કે ઊતરતી કોટિનું સ્વરૂપ. પણ સર્જનમાં, કલામાં 'ઇમેયૂજ' એ કોઈ ઇતર વાસ્તવનો પડઘો નથી. તેની પોતાની જે મૌલિકતા, નૂતનતા, પ્રધાનતા છે તે 'પ્રતિરૂપ'ના 'પ્રતિ'થી કેટલાકને અળપાતી લાગે છે.

જો કે 'પ્રતિભા'માં પણ આ 'પ્રતિ' બેઠો છે—'પ્રતિમા,' 'પ્રતિબિંબ,' 'પ્રતિકૃતિ' જેવામાં જ એ છે એવું નથી. પણ આપણા વપરાશમાં જેમ 'રૂપ' અને 'પ્રતિરૂપ'ને જોડવાનું બને છે, તેમ 'પ્રતિભા' અને 'ભા'ને જોડવાનું નથી બનતું, એટલે 'પ્રતિભા' સામે એવો વાંધો નથી લાગતો.

એક તરંગ એવો કરાય ખરો કે 'રૂપં રૂપં પ્રતિ-રૂપો બભૂવ' એમ ઇંદ્રે દેવતાઓનાં સ્વરૂપને અનુરૂપ રૂપ ધર્યાની ઋગ્વેદમાં જે વાત છે તે ટાંકીને 'પ્રતિરૂપ' શબ્દ 'ઇમેય્જ' માટે સૂચવાયો હોત તો કદાચ 'પ્રતિરૂપ'ની આદરણીયતામાં ઘણો વધારો થયો હોત.

'પ્રતિરૂપ' સામે બીજો વાંધો લાગે છે તે કદાચ તેના 'રૂપ' એ અંશને લીધે છે. 'રૂપ' તો માત્ર આંખનો વિષય ગણાય; કાવ્યગત, કવિચિત્તગત 'ઇમેય્જ' માત્ર દૃશ્ય હોય એવું નથી. તે શ્રાવ્ય, સ્પર્શ્ય, વગેરે પ્રકારની—ઇતર ઐંદ્રિય સંસ્કારમૂલક પણ હોય. 'પ્રતિરૂપ'માં એ વ્યાપકતા સીમિત થતી લાગે.

પણ આ વાંધો શબ્દશક્તિની અધૂરી સમજ સૂચવે છે. જેમ અંગ્રેજી 'ઇમેય્જ' શબ્દનો પણ પ્રાથમિક અર્થ દૃશ્યપરક છે અને છતાં તેને વ્યાપકપણે લઈ શકાય છે, તેમ 'પ્રતિરૂપ'ને પણ લઈ શકાય. અર્થની પહોંચ વધવાનો આ સ્વાભાવિક માર્ગ છે.

'પ્રતિરૂપ' સામે ત્રીજો વાંધો થોડોક જુદા પ્રકારનો છે. અંગ્રેજી 'ઇમેય્જ'ને, તેના 'ઇમેજિનેય્શન' સાથેના

સ્ફુટ સંબંધને કારણે જે વિશિષ્ટ અર્થસંકેતનો લાભ મળે છે તેવા કોઈ લાભથી 'કલ્પના'થી તદ્દન ભિન્ન મૂળનો 'પ્રતિરૂપ' વંચિત રહે છે. અને મુખ્યત્વે આ જ વાત 'ઇમેયૂજ' માટે નવી સંજ્ઞાઓની પ્રયોજક બની છે.

'ઇમેજિનેયૂશન'—'ઇમેયૂજ'ના બીબા ઉપરથી 'કલ્પના'–'કલ્પ' એવું જોડકું સહજપણે સૂચિત થાય. આવા સંદર્ભમાં તદ્દન નવો હોવાથી જેમને 'કલ્પ' અડવો, અસમર્થ લાગ્યો તેમણે 'ભાવકલ્પ', 'રૂપકલ્પ' જેવાં જોડાણો પણ અજમાવ્યાં. પછી 'ભાવન', 'બોધન' વગેરેની જેમ 'કલ્પન' અર્થબોધ માટે વધુ અનુકૂળ લાગતાં, તે પ્રયોજાતો થયો છે. 'પ્રતિરૂપ'ને લગતા વાંધા (વાસ્તવથી ગૌણ ગણાવાનો 'પ્રતિ'માં રહેલો ઇશારો, દૃશ્યપરકતા, 'કલ્પના' સાથેના સંબંધની અપ્રત્યક્ષતા)થી 'કલ્પન' મુક્ત રહે છે.

પણ 'કલ્પન' એક નવી જ મુશ્કેલી લઈને આવ્યો છે. 'ઇમેયૂજ' અને 'પ્રતિરૂપ'માં અમુક પ્રકારના નક્કરપણાનો જે સંકેત છે, તે 'કલ્પન'માં મળતો નથી. આગલી બે સંજ્ઞાઓ 'કોન્ક્રિટ' છે, જ્યારે 'કલ્પન' તેમની સરખામણીમાં 'એબ્સ્ટ્રેક્ટ' લાગે છે. 'ઇમેયૂજ' પાયો છે, અને તેને લઈને જે ક્રિયા કે વ્યાપાર થાય છે તે 'ઇમેજિનેયૂશન.' એથી ઊલટું, 'કલ્પના' એ વ્યાપાર ઉપરથી જે નિષ્પન્ન થાય તે 'કલ્પન'—એમ અવળો સંબંધ સૂચિત થાય છે, અને આ વાત 'કલ્પન'ના નક્કરપણાની ખામીનું કારણ છે.

એક ત્રીજો શબ્દ પણ આ સંબંધમાં સૂચવાયો છે,

અને તે પણ વિચારવા જેવો છે. એ શબ્દ છે 'બિંબ.' 'સૂર્યબિંબ' 'ચંદ્રબિંબ' વગેરેમાં 'ગોળો' એવો અર્થ છે. 'બિંબ—પ્રતિબિંબ—ભાવ' એમાં 'પડછાયાના વિરોધે મૂળ વસ્તુ' એવો અર્થ છે. પણ એ સિવાય પણ તેનો 'મૂર્તિ' એવો અર્થ મધ્યકાલીન જૈન સંસ્કૃત સાહિત્યમાં જાણીતો છે. 'જિનબિંબ' એટલે 'જિનમૂર્તિ'. 'બીબું' શબ્દ પણ 'બિંબ' ઉપરથી થયો હોવાનું જણાય છે.

'બિંબ'માં ગૌણતાનો ઈશારો વરતાતો નથી (ઊલટું 'પ્રતિબિંબ'ના વિરોધે તે મૌલિકતા દર્શાવે છે), નક્કરપણું છે જ, અને દૃશ્યતા 'રૂપ' જેટલી અનિવાર્ય નથી. હિન્દીમાં કેટલાકે આ રીતે તેને પ્રયોજ્યો છે. 'ઇમેજિઝમ' માટે 'બિંબવાદ' વપરાયો છે.

'કલા' અને 'સર્જન'માં 'કલ્પના'નું સ્વરૂપ, લક્ષણો અને કાર્યની ચોક્કસ અને વ્યવસ્થિત વિચારણા કરવાની પ્રવૃત્તિ વ્યાપકપણે થાય ત્યારે જ અનેક સંદર્ભોમાં 'પ્રતિરૂપ,' 'કલ્પન' અને 'બિંબ'ની કાર્યસાધકતા કે અર્થશક્તિની તુલનાત્મક મૂલવણી કરવી શક્ય બને.

સંજ્ઞાઓના અર્થસંકેતો વિકસવાનો આધાર—તેમનો અર્થપિંડ બંધાવાનો આધાર—છેવટમાં તો વાપરનારની તેમના પરત્વેની વિચારણા અને સમજ કેટલી સ્પષ્ટ અને સૂક્ષ્મ છે તેના પર જ હોય છે.

શરૂમાં 'પ્રતિરૂપ'નો વિચાર કરતાં 'ઇમેયજ'ની નૂતનતા—પ્રધાનતાનો નિર્દેશ કર્યો છે. એ વિશે બે શબ્દ.

'ઈમેયૂજ' કે 'પ્રતિરૂપ' માં અભિપ્રેત છે તે આટલું

જ કે જે અવગત કરાવવાનું છે તે 'મૂળ રૂપ' અને જેની દ્વારા અવગત કરાવવાનું છે તે 'ઇમેયૂજ કે 'પ્રતિરૂપ.' અનુભૂતિનો જે વિશેષ અભિવ્યક્ત કે અવગત કરાવવાનો છે તેનું અનન્ય સાધન 'ઇમેયૂજ' હોવાથી —અનુભૂતિની અપૂર્વતા વિશિષ્ટ 'ઇમેયૂજ' દ્વારા જ પ્રાપ્ત થતી હોવાથી 'ઇમેયૂજ'નું અસાધારણ મહત્ત્વ છે. પણ 'ઇમેયૂજ'ની આ અનન્યતા અમુક સંદર્ભમાં તેનું જે કાર્ય હોય છે તે કારણે છે, તેના સ્વરૂપને કારણે નહીં. નર્તકના પ્રતિરૂપ દ્વારા નિશીથનો અનુભૂતિવિશેષ અવગત થાય, ત્યાં અપૂર્વતા નર્તક અને નિશીથને જોડવામાં રહેલી છે, નર્તક (તેનું સ્વરૂપ, ક્રિયા આદિ)માં પોતામાં એવી કશી અપૂર્વતા નથી—અપેક્ષિત જ હોતી નથી. એમ તો ચિત્તની સમગ્ર વિચારપ્રવૃત્તિ ઇમેયૂજ દ્વારા—પ્રતિરૂપમુખે—થતી હોય છે. ઇતર પ્રતિરૂપ અને સૌન્દર્યપરક પ્રતિરૂપ ('ઇસ્તેટિક ઇમેયૂજ') વચ્ચેનો ફરક પ્રધાનપણે સ્વરૂપગત નહીં, પણ કાર્યગત હોય છે.[૧]

---

૧. 'સિમ્બોલ' શબ્દ જુદાજુદા વિદ્વાનોએ જુદીજુદી અર્થછાયામાં વાપરીને જે ગૂંચવાડો ઊભો કર્યો છે તે માટે જુઓ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ–૧૨

પરિશિષ્ટ–૧૨

‘ સિમ્બોલ ’

–સુઝાન લેંગર

[Feeling and Form (૧૯૬૩ની આવૃત્તિ), ભૂમિકા પૃષ્ઠ ૧૦–૧૧ ઉપરથી].

આધુનિક સમયમાં વિવેચનની એક મોટી મુશ્કેલી છે વિવેચકોની સ્વૈચ્છિક પરિભાષા. એક વિવેચકે સ્વસ્થતા અને ચોકસાઈપૂર્વક જે અમુક સંજ્ઞાઓ વાપરી હોય, તે જ સંજ્ઞાઓ, એના જેવા જ ગંભીર લેખકોએ તદ્દન જુદા અર્થમાં વાપરી હોય. ‘ સિમ્બોલ ’ શબ્દનો જ દાખલો જુઓ.

સી. ડે. લુઇસના સરસ પુસ્તક ‘ ધ પોએટિક ઇમેયૂજ ’માં ‘ સિમ્બોલ ’ શબ્દ સુઝાન લેંગર જેને assigned symbol (એટલે કે એવો સંકેત જેની અભિધા રૂઢિનિર્ણીત હોય) કહે છે તે અર્થમાં વાપરે છે.

કોલિંગવુડ આથી આગળ જઈને, જાણીકરીને પ્રયોજનપૂર્વક પસંદ કરેલા સંકેતો માટે જ (જેમ કે પ્રતીકનિષ્ઠ તર્કશાસ્ત્રમાં વપરાતાં પ્રતીકો) ‘ સિમ્બોલ ’ સંજ્ઞા વાપરે છે. વળી તે ‘ લેંગ્વેજ ’ એ સંજ્ઞા લેંગર જેમને ‘ સિમ્બોલ ’ કહે છે (અને જેમાં મૂર્તિઓ, ક્રિયાકાંડો અને કલાકૃતિઓનો સમાવેશ થાય છે) તેને માટે વાપરે છે.

ફૂક ‘ સિમ્બોલ ’ને ‘ કોન્સેપ્ટ ’નો વિરોધી ગણે છે. અને ‘ કોન્સેપ્ટ ’ શબ્દ તે ડે લુઇસ જેને ‘ સિમ્બોલ ’ કહે છે તેને માટે અને તે ઉપરાંત પોતે (અર્થાત્ ફૂક) જેને જેને ‘ યાંત્રિક ’ એવે નામે.

નિર્દે છે તે બધા માટે વાપરે છે. તે ‘સિમ્બોલ’ની ‘અનંત સૂચ-કતા’ની પણ વાત કરે છે, અને એમાં ઠીકઠીક અસ્પષ્ટ છે.

ડેવિડ ડેયુચિસ ‘સિમ્બોલ’ની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે આપે છે: ‘સિમ્બોલ’ એટલે એવી ઉક્તિ, જે, કહે છે તેના કરતાં વધારે સૂચવે છે. પણ વળી પાછું તે તેના અર્થને મૂળભૂત રીતે સંકુચિત કરે છે: ‘સિમ્બોલ’ એવી ચીજ છે, જેમાં સંવેદનશીલ વ્યક્તિઓ તેમના પ્રચ્છન્ન ભવિતવ્યને ઓળખી કાઢે છે. આ અર્થ ફૂકના મનમાં જે અર્થ છે તેને મળતો છે કે તેનાથી જુદો એ સ્પષ્ટ કળી શકાતું નથી.

આવી પરિસ્થિતિમાં બિચારા વિવેચક કે તત્ત્વવિચારક પાસે એક જ માર્ગ ખુલ્લો રહે છે: પોતે જે સંજ્ઞાઓ વાપરવા માગતો હોય તેમને વ્યાખ્યા આપીને વાપરવી, અને વાચકો એ વ્યાખ્યાને ધ્યાનમાં રાખશે એવો વિશ્વાસ રાખવો.

લેંગરની પોતાની ‘સિમ્બોલ’ની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે છે: ‘સિમ્બોલ’ એટલે એવી કોઈ પણ યુક્તિ, જેના વડે આપણે તારવણી (abstraction) કરી શકીએ.

આવી જ રીતે ‘ઇમેયૂજ’, ‘ઇલૂઝયન’, રેપ્રિઝેન્ટેશન’ વગેરે સંજ્ઞાઓ પણ અનેકવિધ વિરોધી કે સંવાદી અર્થો અને અર્થછાયા-ઓનો ભોગ બનેલી છે.

ઔચિત્ય

નિત્યના વ્યવહારની ભાષાનું પ્રયોજન મર્યાદિત હોય છે. તેના શબ્દો અર્થના સ્થૂળ, ચલણી, સદ્યોગ્રાહ્ય અંશોના વાહક હોય છે—ઘણી વાર તો તર્કપરિચ્છિન્ન અર્થ કરતાં વિશેષે તો તેઓ અમુક ભાવછાયાના જ વાહક હોય છે.

સામે પક્ષે, પારિભાષિક સંજ્ઞાઓનું પ્રયોજન ચોક્કસ, સૂક્ષ્મ અને ઇતરવ્યાવર્તક અર્થ અવગત કરાવવાનું હોય છે. અર્થની શિથિલતા, ધૂંધળાપણું, તરલતા તેમને માટે ઘાતક નીવડે. સ્પષ્ટ અને સૂક્ષ્મ વિચારણા સંજ્ઞાઓના વિશદરેખ અને ઊર્મિશબલતાથી મુક્ત એવા અર્થને ટેકે જ આગળ વધી શકે.

કોઈ સંજ્ઞા જ્યારે સાધારણ લૌકિક સંદર્ભોમાં તેમ જ વિશિષ્ટ શાસ્ત્રીય સંદર્ભોમાં એમ બંને રીતે પ્રચલિત હોય ત્યારે, પ્રયોજનભેદ હોવાથી કેટલોક ગૂંચવાડો ઊભો થવાનો હંમેશાં ભય રહેતો હોય છે. આ વાત જો બરાબર સમજાય તો આપણી ચર્ચાઓમાંથી થોડુંક ધુમ્મસ અવશ્ય વિખરાય. 'કાવ્ય,' 'રસ,' 'લય,' 'આકાર' કે 'ઘાટ', 'પ્રતીક' વગેરેના સામાન્ય વપરાશના અને વિશિષ્ટ અર્થો

વચ્ચે સ્પષ્ટ ભેદ કરીએ તો જ કલાચર્ચામાં તેમનો ફળપ્રદ ઉપયોગ થઈ શકે.

*

'સારું,' 'સાચું,' 'સરસ' વગેરે જેવા શબ્દોનો ચાલુ વ્યવહાર એટલા બધા જુદાજુદા અને ભેળસેળિયા સંદર્ભોમાં થાય છે કે તેને આધારે તેમના અર્થો ને અર્થછાયાઓનો તાર્કિક ચોકસાઈથી મેળ બેસાડવા જનાર ગૂંચવાડા ને વિરોધોની ભુલભુલામણીમાં અટવાતો જ રહે.

'ઠીક' ('બરાબર,' 'લાયક') પણ એ જ નાતનો છે. 'ઠીક'ના ઘણા સંદર્ભોમાં ઉચ્ચ ભાષામાં 'ઉચિત' શબ્દ વપરાય છે. 'યોગ્ય,' 'યુક્ત,' 'ઘટતું' (કે 'ઘટિત'), 'સ્થાને,' 'અનુરૂપ' વગેરેનો પણ યથોચિત ઉપયોગ થાય છે.

*

અમુક કાર્ય, ઘટના, સંબંધ કે વસ્તુ ઉચિત છે કે અનુચિત એવો પ્રશ્ન અનેક વાર જાતજાતની પરિસ્થિતિઓમાં ઊઠતો હોય છે: અતિથિનું ઉચિત સ્વાગત કરવું, પ્રસંગોચિત બોલવું, મનમાં અનુચિત વિચાર કે ભાવ ઊઠવા, અનુચિત બીના બનાવી, ઉચિત વસ્તુ ઉચિત સ્થાને મૂકવી, પ્રશ્નનું અનૌચિત્ય, ઉચિત પગલાં લેવાં, ઉચિત સાધનોનો ઉપયોગ કરવો, વ્યવહારમાં ઔચિત્યબુદ્ધિ દાખવવી—એટલે કે કુટુંબીજન ઇષ્ટમિત્રો અને ઈતર સમાજ સાથે પ્રસંગાનુસાર ઉચિત રીતે વર્તવું, વગેરે વગેરે.

સભ્ય વ્યવહારનો પાયો એટલે જ ઉચિત-અનુચિતનો વિવેક. વિચાર, વાણી ને વર્તનનું ઔચિત્ય દેશકાળની નીતિ, લોકાચાર અને ધર્મને ધોરણે નક્કી કરાય છે. વળી તેમનું તેમ જ વસ્તુઓનું ઔચિત્ય તેમના પ્રયોજનને તેઓ કેટલાં અનુરૂપ છે તેને આધારે પણ નક્કી કરાય છે.

જેમકે, 'પ્રસંગોચિત' એટલે પ્રસંગને અનુરૂપ—એટલે કે પ્રસંગનું જે પ્રયોજન હોય તેની સાથે સંવાદી, સુસંગત. 'ઉચિત' પગલાં, 'ઉચિત' સાધન, 'ઉચિત' ગોઠવણી એટલે એવાં પગલાં, સાધન અને ગોઠવણી જે તેમનાં પ્રયોજનને અનુરૂપ હોય. 'ઉચિત' શબ્દ એટલે તર્કદૃષ્ટિએ સુસંગત કે સયુક્તિક, અથવા અર્થદૃષ્ટિએ સુસમંજસ અથવા તો ભાવ, ગૌરવ વગેરેની દૃષ્ટિએ સંવાદી—પણ સમગ્રપણે, પ્રયોજનને અનુરૂપ એવો શબ્દ.

ટૂંકમાં વસ્તુ, કાર્ય, સંબંધ વગેરેનું ઔચિત્ય તેમના પ્રયોજનને અનુલક્ષીને નક્કી થાય છે, અને પ્રયોજન વ્યાવહારિક, નૈતિક, ધાર્મિક, તાર્કિક, સૌંદર્યલક્ષી એમ અનેકવિધમાંથી કોઈ પણ હોઈ શકે. પરિણામે તે તે ક્ષેત્ર અનુસાર ઔચિત્યનાં નિર્ણાયક ધોરણો પણ ભિન્નભિન્ન હોવાનાં.

*

'ફલાણું ઉચિત છે?' એવો અધ્ધર હવામાં પ્રશ્ન અર્થહીન છે. શેને અનુલક્ષીને ઉચિત છે, કઈ દૃષ્ટિએ ઉચિત છે એ સ્પષ્ટ હોય તો જ આ પ્રશ્નનો અર્થ થાય અને ઉત્તર આપી શકાય. જેમ 'સારું' એ 'ફલાણા માટે સારું,' 'ફલાણી દૃષ્ટિએ સારું' એ રૂપે જ સમજી શકાય,

તેમ 'ઉચિત'નું પણ છે. એકની એક વસ્તુ અમુક દૃષ્ટિએ ઉચિત તો તમુક દૃષ્ટિએ અનુચિત હોઈ શકે. બીજી રીતે કહીએ તો ઔચિત્ય વસ્તુનું કોઈ ઘટક તત્ત્વ નથી, 'ઔચિત્ય' શબ્દ કોઈ સ્વરૂપવર્ણક સંજ્ઞા નથી, પણ વસ્તુ વગેરે પરત્વેનો એ નિર્ણય છે— decision કે judgment છે. એ કોઈ સિદ્ધાંત નથી, પણ કોઈ સિદ્ધાંત, ધોરણ કે પ્રયોજનને આધારે લીધેલો નિર્ણય છે—પ્રયોજન-સાપેક્ષ નિર્ણય છે.

*

એટલું સ્પષ્ટ સમજી લેવું જોઈએ કે ઔચિત્યનું કલા કે સાહિત્યના ક્ષેત્ર પરત્વે કોઈ વૈશિષ્ટ્ય નથી. જીવનના દરેકે દરેક ક્ષેત્ર સાથે અવિશિષ્ટપણે એ સંકળાયેલું છે: પસંદગી કે તારતમ્યને લગતા દરેક નિર્ણયનો આધાર ઔચિત્યવિવેક પર રહેલો છે. અને બીજું, અલંકાર, વક્રોક્તિ, ધ્વનિ વગેરે જેમ કાવ્યના શબ્દાર્થના વસ્તુલક્ષી સ્વરૂપને નિર્દેશે છે અને એ રીતે તેઓ જેમ કાવ્યના ઘટક તત્ત્વો છે, તેમ ઔચિત્ય કાવ્યનું કોઈ સ્વરૂપનિદર્શક ઘટક તત્ત્વ નથી. અલંકાર વગેરે વિભાવો અને ઔચિત્યનો વિભાવ તદ્દન જુદી જુદી કક્ષાના છે. આથી અલંકાર વગેરેનો જેમ કાવ્યના વ્યાવર્તક લક્ષણ લેખે વિચાર થઈ શકે એમ ઔચિત્યનો ન થઈ શકે. તે કૃતિનિષ્ઠ નથી, પણ ભાવકનિષ્ઠ કે સર્જકનિષ્ઠ છે.

*

કેટલાક અર્વાચીન અને પ્રાચીન કાવ્યમીમાંસકોએ

ઔચિત્યનું મહત્ત્વ જે રીતે નિરૂપ્યું કે સૂચવ્યું છે, તેમાં ઉપર્યુક્ત વિવેક જળવાયો જણાતો નથી. આથી કેટલોક વિચારગૂંચવાડો કે ગેરસમજ પરિણમવાનો ભય છે. નીચેનાં વિધાનો જુઓ :

૧. ' Three doctrines form the great and noteworthy contributions of Sanskrit Alankara literature to the world's literature on literary criticism. They are Rasa, Dhvani and Aucitya. Aucitya is a very large principle within whose orbit comes everything else... All the other theories only run at the back of Aucitya which leads the van. If there is a harmony or a beauty as such, innate in every part of a great poetry, it is this Aucitya.

(રાઘવન, 'સમ કન્સેપ્ટ્સ ઓવ ધ-અલંકારશાસ્ત્ર,' ૧૯૪૨, પ. ૨૨૫, ૨૫૭)

૨. આ જ સ્થળે શ્રી. રાઘવન, કુપ્પુસ્વામી શાસ્ત્રીઆરનો મત પણ આવો જ હોવાનું જણાવે છે. તેઓ પણ રસ, ધ્વનિ અને ઔચિત્યના પાયા ઉપર કાવ્યની ઇમારત ઊભી હોવાનું માને છે.

૩. ' Sanskrit criticism ought to have been recast in the light of this (Aucitya) theory' ...The introduction of this doctrine (=Propriety Theory) revolutionizes all standards of criticism...it is more useful than even

the 'rasa'-theory which is purely subjective.

(સૂર્યકાન્ત 'ક્ષેમેન્દ્ર, સ્ટડિઝ,' ૧૯૫૪, પૃ. ૪૯, ૭૮)

૪. 'કાવ્યચર્ચાનાં કેટલાંક દષ્ટિબિંદુઓ, જેવાં કે ગુણ, અલંકાર, કાવ્યના એક અંગને જ વિષય કરે છે, ત્યારે ધ્વનિ અને સામાન્ય અર્થમાં આપણે રસ કહીએ છીએ તે કાવ્યમાં સર્વવ્યાપી હોય છે. ઔચિત્ય એવું સર્વવ્યાપી દષ્ટિબિંદુ છે અને એ વિકાસશીલ દષ્ટિબિંદુ છે. આપણે આધુનિક દષ્ટિથી એ સિદ્ધાન્તને વધારે વ્યાપક વિકસિત કરી શકીએ'.

(રા. વિ. પાઠક, 'સાહિત્યાલોક,' ૧૯૫૪, પૃ. ૨૫૫)

૫. ઔચિત્યં રસસિદ્ધસ્ય સ્થિરં કાવ્યસ્ય જીવિતમ્

'ઔચિત્ય એ રસકાવ્યનું સ્થિર જીવિત છે.'

આમાંથી કોઈએ ઔચિત્યનો કાવ્યના જીવાતુભૂત ગણાતાં બીજાં તત્ત્વો સાથે મેળ બેસારવાનો તર્કશુદ્ધ પ્રયત્ન નથી કર્યો.

*

આ વિષયમાં પ્રાચીન પરંપરા શી છે તેની ઉપર સહેજ નજર નાખી લઈએ.

ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં ઔચિત્યનો પહેલો ઉલ્લેખ રુદ્રટે (નવમી શતાબ્દી) કર્યો છે—પણ સાધારણભાવે. પછીથી આનંદવર્ધન, રાજશેખર, અભિનવગુપ્ત, ભોજ,

કુંતક, મહિમભટ્ટ, ક્ષેમેન્દ્ર વગેરે આલંકારિકોએ તેનો સ્પર્શ કર્યો છે. ઘણુંખરું તો કાવ્યના સ્વરૂપ અને લક્ષણ સાથે પ્રત્યક્ષ સંબંધ ધરાવતા કોઈ તત્ત્વ લેખે ઔચિત્યનું વ્યવસ્થિત નિરૂપણ ક્ષેમેન્દ્રના અપવાદે કોઈએ નથી કર્યું. મોટે ભાગે તેનો નિર્દેશ આનુષંગિક અને એક સામાન્ય વિભાવ લેખે થયો છે. ભાગ્યે જ તેને એક પારિભાષિક સંજ્ઞા ગણવામાં આવી છે.

રુદ્રટ યમક વગેરે અલંકારોને વિષય, સ્થાન ને પ્રમાણનું ઔચિત્ય લક્ષમાં રાખીને યોજવાનું કહે છે. દોષચર્ચામાં તે કહે છે કે જો કાવ્યમાં દેશ, કુલ, જાતિ, વિદ્યા વિત્ત, વય, સ્થાન ને પાત્રને અનુલક્ષીને વ્યવહારનું, રીતભાતનું, વેશનું ને વચનનું અનૌચિત્ય હોય તો તે ગ્રામ્યત્વ દોષ કહેવાય.

આનંદવર્ધન કહે છે કે રસ ગુણદ્વારા, અને ગુણ વર્ણસંઘટનાદ્વારા વ્યક્ત થાય છે, ને આ વર્ણસંઘટનાનું નિયામક બળ પાત્ર અને વસ્તુનું ઔચિત્ય છે. પાત્ર અને વસ્તુને અનુસરીને વર્ણસંઘટના યોજાય છે. તે રીતે વૃત્તિ વિષયને અનુસરીને ન હોય તો તે અનુચિત કહેવાય અને તેથી રસભંગ થાય. ભાવ, વિભાવ, અનુભાવ અને સંચારીભાવની યોજના રસાભિવ્યક્તિને ઉદ્દેશીને જ કરવામાં તેમનું ઔચિત્ય રહેલું છે. રસનિષ્પત્તિ થાય એ રીતે વાચ્ય ને વાચકને નિયોજવા એ જ મહાકવિનું કર્મ. ચર્ચાના સાર રૂપે તે કહે છે કે અનૌચિત્ય એ જ રસભંગનું કારણ હોય છે. ઔચિત્ય પ્રમાણેની યોજના એ જ રસનિષ્પત્તિનો

પરમ રહસ્યમંત્ર.

કુંતકે ઔચિત્યને કાવ્યનો એક સર્વસાધારણ ગુણ માન્યો છે. ભોજે ઔચિત્યને એવું કશું મહત્ત્વ નથી આપ્યું. મહિમભટ્ટે પણ અનૌચિત્યને અને દોષને અમુક રીતે એક ગણ્યા છે.

*

માત્ર ક્ષેમેન્દ્રે (અગિયારમી શતાબ્દી) આનંદવર્ધન-માંથી સૂચન લઈને ઔચિત્યનું શાસ્ત્ર બનાવ્યું છે. ઔચિ-ત્યને કાવ્યનું જીવિત કહી તેણે તેની વ્યાખ્યા આપી છે અને પછી પદ, વાક્ય, ગુણ, અલંકાર વગેરે અઠ્યાવીશ કાવ્યાંગોમાં રહેલા ઔચિત્યનું ઉદાહરણ અને પ્રત્યુદાહરણ સાથે પ્રતિપાદન કર્યું છે.

પણ આ સંબંધમાં એટલું યાદ રાખવાનું છે કે એક તો ક્ષેમેન્દ્રની ઔચિત્યની વ્યાખ્યા અકિંચિત્કર છે:

'ઉચિતં પ્રાહુરાચાર્યાઃ સદૃશં કિલ યસ્ય યત્' (ઔચિત્ય૦ ૭)

'આચાર્યોએ કહ્યું છે કે જે જેને અનુરૂપ હોય તે તેને ઉચિત કહેવાય'. આવી સર્વાશ્લેષી વ્યાખ્યા ધરાવતો 'ઔચિત્ય'નો વિભાવ કાવ્યચર્ચામાં કેવોક ઉપયોગી થઈ શકે તે સ્વયંપ્રતીત છે. બીજું, ક્ષેમેન્દ્રની 'ઔચિત્યવિચાર-ચર્ચા'ને કોઈ મહત્ત્વનો સિદ્ધાન્તગ્રંથ કે કાવ્યવિચારમાં કોઈ નવું પ્રસ્થાન માની લેવી એ પણ ચોખ્ખી ભૂલ જ

છે. ક્ષેમેન્દ્રે પોતાના મિત્ર રત્નસિંહના પુત્ર ઉદયસિંહને કાવ્યશિક્ષા આપવાની દૃષ્ટિએ 'ઔચિત્યવિચારચર્ચા'ની પ્રવેશપુસ્તિકા રચી હોવાનો સ્પષ્ટ શબ્દોમાં નિર્દેશ કર્યો છે.

*

આનન્દવર્ધને ઔચિત્ય પ્રત્યે મૂલ્યનિર્ણાયક તત્ત્વ તરીકે લક્ષ દોર્યું તે પછી કેટલાક કાવ્યમીમાંસકોએ ઔચિત્યનું વગર સમજ્યે ગૌરવ કરવા માંડયું. તેમની ટીકારૂપે અભિનવગુપ્તને જે એ શબ્દો કહેવા પડયા તે ખૂબ જ સૂચક છેઃ

ઉચિતશબ્દેન રસવિષયમૌચિત્યં ભવતીતિ દર્શયન્ રસધ્વનેઃ જીવિતત્વં સૂચયતિ । તદભાવે હિ કિમપેક્ષયેદમૌચિત્યં નામ સર્વત્રોદ્‌ઘોષ્યતે ઇતિ ભાવઃ । (ધ્વન્યાલોકલોચન, પૃ. ૧૩)

'"ઉચિત" શબ્દ વડે રસવિષયક ઔચિત્ય સમજવાનું છે એમ દર્શાવતાં (ધ્વન્યાલોકકાર) રસધ્વનિ કાવ્યના જીવિતરૂપ હોવાનું સૂચવે છે. કહેવાનું એ છે કે તેમના અભાવે કોની અપેક્ષાએ સર્વત્ર 'ઔચિત્ય' 'ઔચિત્ય' એવી બાંગ પોકારવામાં આવે છે?'

તે જ પ્રમાણે અન્યત્ર પણ કેટલાક ઔચિત્યનો ઝંડો લઈને ફરનારાઓ 'કાવ્યને ઉચિત શબ્દાર્થમય માન્યા પછી ધ્વનિને તેનો આત્મા માનવાની શી જરૂર છે?' એવું જે પ્રતિપાદન કરતા હતા, તેમનો અભિનવગુપ્તે પ્રતિવાદ કરેલો છે. (તેન યદાહુઃ કેચિત, 'ઔચિત્યઘટિતસુન્દરશબ્દાર્થમયે કાવ્યે કિમન્યેન ધ્વનિના આત્મભૂતેન કલ્પિતેન' ઇતિ સ્વવચનમેવ ધ્વનિસદ્‌ભાવાભ્યુપગમસાક્ષિ-

ભૂતમ્ અમન્યમાનાઃ પ્રત્યુક્તાઃ)*

આમ ઔચિત્ય કોઈ ઘટક તત્ત્વ નહીં પણ સ્વીકૃત ધોરણને અનુલક્ષીને કરેલો મૂલ્યનિર્ણય હોવાનું સંદેહથી પર છે.

*

પ્રશ્ન એ છે કે તો પછી આનન્દવર્ધને અને તેને અનુસરી બીજા કેટલાક કાવ્યમીમાંસકોએ ઔચિત્યના વિભાવનો કાવ્યવિચારમાં અવારનવાર મહત્ત્વસૂચક ઉલ્લેખ કરેલો છે તેનું તાત્પર્ય શું?

આપણે જોયું કે સાહિત્યમાં શબ્દ, અર્થ, વસ્તુ, પ્રબંધ, પાત્ર, સાહિત્યસ્વરૂપ, રીતિ, વૃત્તિ, અલંકાર, ગુણ ને રસ તથા તેમના સૂક્ષ્મ વિભાગો કે પ્રકારોને અનુલક્ષીને ઔચિત્યની વાત કરવામાં આવી છે.× આમાં તાત્પર્ય

---

* 'The critics were speaking of Aucitya as the essence of poetry very often, more often than Rasa even.' Says Abhinavagupta in two places criticising these critics. 'One cannot be indiscreetly using the word Aucitya by itself; Aucitya is ununderstandable without something else to which things are "Ucita"-appropriate. Aucitya is a relation and that to which things are or should be in that relation must be first grasped. That is Rasa...' (રાઘવન્, સમ કન્સેપ્ટસ્, પૃ. ૨૨૯).

× વિસ્તૃત ચર્ચા 'હિસ્ટરી ઑવ ઔચિત્ય ઇન સંસ્કૃત પોએટિક્સ' નામક લેખમાં (વિ. રાઘવન કૃત 'સમ કન્સેપ્ટ ઑવ અલંકારશાસ્ત્ર' ૧૯૪૩, પૃ. ૧૯૪ થી ૨૫૭) તથા તે જ વિદ્વાનના 'ભોજઝ શૃંગારપ્રકાશ' (૧૯૬૩, પૃ. ૧૮૪ થી ૧૮૮)માં.

એટલું છે કે અમુક અલંકાર. વર્ણસંઘટના, વસ્તુ વગેરે તત્ત્વો પોતા પૂરતાં પૂર્ણપણે અભીષ્ટ લક્ષણથી યુક્ત હોય તોપણ તેમની મૂલ્યવત્તા કે સફળતાનો નિર્ણય સમગ્ર પ્રબંધની અપેક્ષાએ જ થાય, અન્ય-નિરપેક્ષપણે નહીં. અંગ સ્વયંસંપૂર્ણ હોય તોપણ અંગીની સાથે તે સંવાદી હોય તો જ તેનું સાફલ્ય. 'હાર ને મેખલા રચનાની દૃષ્ટિએ સંપૂર્ણ સુંદર હોય, તો યે જો હાર કટિ ઉપર ને મેખલા કંઠમાં ધારણ કરવામાં આવે તો તે શરીરશોભાના વિઘાતક નીવડે. ઉત્તમોત્તમ શણગાર પણ શબને થોડાં જ શોભે ?'

પૃથક્કરણ દ્વારા કાવ્યમાં જે અનેક ભિન્ન ભિન્ન તત્ત્વો (વર્ણ, લય, છંદ, ભાવ, અલંકાર, આદિ) તારવી શકાય, તેમનો દરેકનો કાવ્યદૃષ્ટિએ મૂલ્યનિર્ણય કોઈ યાંત્રિક, તાર્કિક, નિરપેક્ષ ધોરણે નહીં, પણ એ બધાંની ગૂંથણીથી એક અખંડ પુદ્‌ગલ રૂપે આસ્વાદાતા પદાર્થને અનુલક્ષીને જ કરાય. કાવ્ય કોઈ યાંત્રિક રચના નથી, પણ પિંડરૂપ રચના છે, સુસંબદ્ધ, સુસંઘટિત રૂપ છે, organic structure છે. એટલે સમગ્ર કૃતિના આત્મલાભની દૃષ્ટિએ જ તેના કોઈ પણ અંગ કે ઘટકને મૂલવવું જોઈએ.

કાવ્યવિચાર પૂરતું ઔચિત્યનું જે કાંઈ તાત્પર્ય છે તે આટલું જ.

*

શબ્દો હંમેશાં અર્થબોધ કરાવે છે એવું નથી.

કેટલીક વાર એ અર્થને ઢાંકતા પણ હોય, કેટલીક વાર એ નિરર્થક પણ વપરાય. ખાસ કરીને તર્કશુદ્ધ વિચારણાની અગ્નિપરીક્ષાને અભાવે અપકવ રહેલી પારિભાષિક સંજ્ઞાઓમાં સહાયક બનવાને બદલે બાધક બનવાની—શિથિલતા અને ધૂસરતા પોષવાની ઠીકઠીક શક્તિ હોય છે. કોઈ નવી સંજ્ઞા હાથ આવી એટલે તેથી જ કોઈ નવું તથ્ય કે નવો સિદ્ધાંત ખીલે બંધાઈ ગયો એવો ભ્રમ કેટલીક વાર ઊભો થાય છે. પણ જરા ઊંડા ઊતરીને એવી કેટલીક સંજ્ઞાઓની અર્થછાયાઓ અને અર્થસંબંધનું ક્ષેત્ર તપાસવા જઈએ, તો ભ્રમ તરત ઉઘાડો પડી જતો હોય છે. આશા છે કે અહીં કરેલો 'ઔચિત્ય' સંબંધી ઊહાપોહ આનું એક ઉચિત ઉદાહરણ પૂરું પાડશે.

પરિશિષ્ટ-૧૩

ઔચિત્યવિષયક સંદર્ભસૂચિ

૧. આનન્દવર્ધન, ધ્વન્યાલોક, ૩, ૧૫, ૧૭, ૧૮, ૧૯, ૩૨, ૩૩.

૨. અભિનવગુપ્ત, લોચન, પૃ, ૧૩, ૭૫, ૧૪૭. ૨૦૮.

૩. ક્ષેમેન્દ્ર, ઔચિત્યવિચારચર્ચા, કાવ્યમાલા, ૧ (૧૯૨૯નું સંસ્કરણ), ૧૧૫-૧૬૦.

૪. ઉપર્યુક્ત ૩. નું અંગ્રેજી ભાષાન્તર, સૂર્યકાન્ત દ્વારા 'ક્ષેમેન્દ્ર સ્ટડિઝ' ૧૯૫૪, પૃ. ૧૧૮--૧૭૨ ઉપર પ્રકાશિત.

૫. રાઘવન્, વિ., 'ભોજ એન્ડ ઔચિત્ય' ('ભોજઝ શૃઙ્ગારપ્રકાશ', નૂતન સંસ્કરણ, ૧૯૬૩, પૃ. ૧૮૪-૧૮૮)

૬. રાઘવન્, 'હિસ્ટરિ ઓવ ઔચિત્ય ઇન સંસ્કૃત પોએટિક્સ,' ('સમ કન્સેપ્ટ્સ ઓવ દ અલંકારશાસ્ત્ર, ૧૯૪૨, પૃ. ૧૯૪-૨૫૭) (યશોવર્મા, રુદ્રટ, આનંદવર્ધન, રાજશેખર, અભિનવગુપ્ત, ભોજ, કુન્તક, મહિમભટ્ટ, ક્ષેમેન્દ્ર, અગ્નિપુરાણ પ્રકાશવર્ષ—એમનાં ઔચિત્યવિષયક વિધાનો વિવરણવિવેચન સાથે આ લેખમાં સવિસ્તર અપાયાં છે.)

૭. સૂર્યકાન્ત, ક્ષેમેન્દ્ર સ્ટડિઝ (૧૯૫૪) પૃ. ૩૮--૪૦, ૬૩--૭૮. (પૃ. ૨૪, ૩૮-૪૦, ૬૩--૭૮ ઉપર ક્ષેમેન્દ્રની કૃતિનું વિવેચન તથા તેના અર્પણનું મૂલ્યાંકન છે. સાથે અલંકારશાસ્ત્રમાં આનન્દ-

વર્ધન, કુન્તક, મહિમભટ્ટ, ભોજ, હેમચંદ્ર, વિશ્વનાથ અને રાજશેખરનાં ઔચિત્ય-વિષયક મંતવ્ય ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ તપાસ્યાં છે. પૃ. ૧૧૮ થી ૧૭૨ ઉપર 'ઔચિત્ય વિચાર-ચર્ચા'નું અંગ્રેજી ભાષાન્તર આપવામાં આવ્યું છે. જુઓ ઉપર ૪.)

૮. પાઠક, રા. વિ., 'ક્ષેમેન્દ્રની ઔચિત્યવિચારચર્ચા', સાહિત્યાલોક, ૧૯૫૪, પૃ. ૨૪૬--૨૫૫. (કૃતિનો પરિચય વિવરણ સાથે આપવામાં આવ્યો છે.)

૯. માંકડ., ડૉ. ર., 'સાહિત્યમીમાંસાના બે પ્રશ્નો', ૧૯૫૮. (રસાભાસની ચર્ચાના અનુસંધાનમાં ઔચિત્યનો સ્પર્શ કર્યો છે.)

૧૦ પારેખ નગીનદાસ, 'રસાભાસ: તેનું સ્વરૂપ અને કાવ્યમાં સ્થાન', સંસ્કૃતિ, ૧૭--૮, ઑગસ્ટ ૧૯૬૩, પૃ. ૪૬૭--૪૭૮. (શ્રી. માંકડની 'રસાભાસ'ની ચર્ચામાં વ્યક્ત થયેલાં કેટલાંક મંતવ્યોનું સપ્રમાણ નિરસન કરતાં ઔચિત્ય પરત્વે કેટલીક ચર્ચા કરી છે.)

સુંદરતા

રસ્તે ચાલતાં આપણી નજર કોઈક વૃક્ષ ઉપર ઠરે છે અને આપણા ચિત્તમાં પ્રતિભાવ ઊઠે છે: વૃક્ષ સુંદર છે, રમણીય છે. આવી કોઈ સાધારણ, સ્વાભાવિક અનુભૂતિમાં સુંદરતા લાલિત્ય કે રમણીયતાની છાપ શેને આધારે પડતી હોય છે? આપણે થોડુંક પૃથક્ કરી જોઈએ.

૧. વૃક્ષ સુંદર લાગે તે તેના **રૂપને** કારણે. રૂપમાં રંગ, ઘાટ, રૂપબંધ, સંનિવેશ (પરિસર, વાતાવરણ વગેરે)–એ બધાંનો સમાવેશ કરવાનો છે. વૃક્ષનાં અંગોપાંગોની, તથા વૃક્ષ અને તેના સંનિવેશની અમુક રીતની સંવાદી, સમરેખ, સંતુલિત, સપ્રમાણ રચના કે સંયોજનાને કારણે વૃક્ષ સુંદર લાગે (સંકુલ રચનામાં, વિરોધ, વિસંવાદ વગેરેની ભાત પણ સૌંદર્યસાધક હોય).

૨. વૃક્ષ સુંદર લાગે તે તેના **ભાવસાહચર્ય** કારણે. ભાવસાહચર્ય ત્રણ વિવિધ પ્રકારે પ્રતીત થાય:

(૧). વૃક્ષના અંગોપાંગોનો વિન્યાસ, તેના સંનિવેશ વચ્ચેની તેની અવસ્થિતિ અને તેનો સમગ્ર રૂપબંધ અમુક ભાવમુદ્રાનાં સૂચક કે વાહક લાગે તેથી વૃક્ષ સુંદર લાગે.

અહીં વૃક્ષની સુંદરતા અમુક ભાવમુદ્રાના **પ્રતીક** લેખે લેવાવાની વૃક્ષની ક્ષમતાને આભારી છે.

(૨). કોઈક પૂર્વ પ્રસંગની વિશિષ્ટ વૃક્ષાનુભૂતિનું ગાઢ **સાહચર્ય** પ્રસ્તુત વૃક્ષાનુભૂતિ સાથે સ્થપાતાં પ્રસ્તુત વૃક્ષ સુંદર લાગે.

આમાં આગલા કોઈ વિશિષ્ટ અનુભવની સ્મૃતિને સાહચર્યબળે જગાડનાર તરીકે વૃક્ષ સુંદર લાગે છે.

(૩). સ્મૃતિમાં સંચિત આગલી અનેક સુંદર કે ભાવયુક્ત વૃક્ષાનુભૂતિઓનો જે પિંડ બંધાયો હોય તેની સાથે પ્રસ્તુત વૃક્ષાનુભૂતિનું **અનુસંધાન** સધાવાથી પ્રસ્તુત વૃક્ષ સુંદર લાગે.

આમ વસ્તુનું રૂપ, તેની ભાવપ્રતીક તરીકેની ક્ષમતા, અને તેની ભાવસંસ્કારની ઉદ્‌બોધકતા એ એકએક કે મિશ્રપણે સુંદરતાની અનુભૂતિનાં કારણ બને છે.

રૂપનિષ્ઠ સુંદરતાને શબ્દ વડે વ્યક્તતા આપવા માટે સ્વભાવોક્તિ કામ લાગે.

ભાવનિષ્ઠ સુંદરતાને માટે વક્રોક્તિ કે રસોક્તિ.

'શુદ્ધ' કવિતામાં અર્થ

આપણે ત્યાં વિવેચનમાં કેટલાંક વરસથી વપરાતો થયેલો 'શુદ્ધ કવિતા' એ શબ્દગુચ્છ અંગ્રેજી pure poetry-નો અનુવાદ છે. પાશ્ચાત્ય વિવેચન અને સાહિત્યના ઇતિહાસમાં pure poetry એક પારિભાષિક સંજ્ઞા હોવાનું જાણીતું છે.

કેટલાક અંગ્રેજ, ફ્રેંચ અને અમેરિકી કવિઓ અને વિવેચકોનાં મંતવ્યોમાં અને વિચારણામાં શુદ્ધ કવિતાનો વિભાવ મહત્ત્વને સ્થાને હતો. કોલરિજ, શેલી, પો વગેરેમાં વ્યક્તિગત મંતવ્યરૂપે, તો બોદલેર, માલાર્મે અને વાલેરી —એ ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદીઓમાં એક વાદ કે સંપ્રદાય રૂપે, તેમ જ પછીથી બિંબવાદ (imagism) જેવામાં વિશિષ્ટરૂપે શુદ્ધ કવિતા માટેનો આગ્રહ જોવા મળે છે.

પારિભાષિક નહીં, પણ ચાલુ અર્થમાં લઈએ તો 'શુદ્ધ કવિતા' એ પ્રયોગ કવિતાના 'શુદ્ધ' અને 'અશુદ્ધ' એમ બે વિભાગ પાડી દે છે. જે કવિતા અશુદ્ધિથી મુક્ત હોય તે શુદ્ધ કવિતા—તે જ સાચી કવિતા. 'કલા', 'સાહિત્ય', 'નાટક', 'કવિતા' વગેરે સંજ્ઞાઓ વર્ણનાત્મક સંજ્ઞા તરીકે તેમ જ ગુણવાચક સંજ્ઞા

તરીકે વાપરી શકાતી હોય છે. 'કવિતા' એ લેબલ જે શાબ્દિક રચના સાહિત્ય તરીકે ગણાવા માગતી હોય, અને જેને આપણે નાટક, વાર્તા, નવલકથા વગેરેમાંથી કોઈ ખાનામાં ન નાખી શકીએ તેને માટે જેમ વપરાય, તેમ તે કાવ્યત્વનો ગુણ ધરાવતી—કાવ્યલેખે ઉત્કૃષ્ટ હોય તેવી જ રચનાઓ માટે પણ વપરાય. જો બીજા અર્થમાં જ તે શબ્દ વપરાતો હોત, 'કવિતા' એટલે કાવ્યત્વ ધરાવતો હોય તે પદાર્થ એવો જ તેનો અર્થ હોત, તો પછી 'શુદ્ધ' (કે 'સાચી') એવા વિશેષણની તેને જરૂર ન રહેત. તો 'કવિતા' અને 'અકવિતા' એમ જ વિભાગ કરી શકાત. 'કવિતા' શબ્દની દ્વિ-અર્થિતાને કારણે જ, કાવ્યત્વ સિવાયનાં પણ તત્ત્વો વાળી કવિતાનામી રચનાથી જુદી પાડવા માટે, કેવળ કાવ્યત્વ વાળી રચનાને 'શુદ્ધ કવિતા' કહેવી આવશ્યક બને.

શુદ્ધ કવિતા એટલે અશુદ્ધિરહિત કવિતા એમ લેતાં તરત જ અશુદ્ધિ કોને ગણવી એ ઉપસ્થિત થાય છે. જુદેજુદે સમયે જુદીજુદી વસ્તુ કાવ્ય માટે અશુદ્ધ તત્ત્વ ગણાઈ છે. જેમ કે શેલીને મતે બોધાત્મક કે ઉપદેશપ્રધાન કથનો કાવ્યવિરોધી હોઈને તેમનો કવિતામાં પરિહાર કરવો જોઈએ. તો પો વગેરેએ કથ્યને સીધેસીધું અને ખુલ્લા શબ્દોમાં મૂકવાનો—પ્રત્યક્ષ કથનોનો વિરોધ કર્યો છે. ઉઘાડી, સીધીસાદી, સુસ્પષ્ટ, નિશ્ચિતાર્થ, વસ્તુનિષ્ઠ, નિસર્ગવાદી, હેતુનિષ્ઠ—એવી એવી રજૂઆતને કાવ્યમાં જુદેજુદે મતે અશુદ્ધિની જનક ગણવામાં આવી છે.

'શુદ્ધ' કવિતામાં અર્થ

આપણે ત્યાં વિવેચનમાં કેટલાંક વરસથી વપરાતો થયેલો 'શુદ્ધ કવિતા'એ શબ્દગુચ્છ અંગ્રેજી pure poetry-નો અનુવાદ છે. પાશ્ચાત્ય વિવેચન અને સાહિત્યના ઇતિહાસમાં pure poetry એક પારિભાષિક સંજ્ઞા હોવાનું જાણીતું છે.

કેટલાક અંગ્રેજ, ફ્રેંચ અને અમેરિકી કવિઓ અને વિવેચકોનાં મંતવ્યોમાં અને વિચારણામાં શુદ્ધ કવિતાનો વિભાવ મહત્ત્વને સ્થાને હતો. કોલરિજ, શેલી, પો વગેરેમાં વ્યક્તિગત મંતવ્યરૂપે, તો બોદલેર, માલાર્મે અને વાલેરી –એ ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદીઓમાં એક વાદ કે સંપ્રદાય રૂપે, તેમ જ પછીથી બિંબવાદ (imagism) જેવામાં વિશિષ્ટરૂપે શુદ્ધ કવિતા માટેનો આગ્રહ જોવા મળે છે.

પારિભાષિક નહીં, પણ ચાલુ અર્થમાં લઈએ તો 'શુદ્ધ કવિતા' એ પ્રયોગ કવિતાના 'શુદ્ધ' અને 'અશુદ્ધ' એમ બે વિભાગ પાડી દે છે. જે કવિતા અશુદ્ધિથી મુક્ત હોય તે શુદ્ધ કવિતા—તે જ સાચી કવિતા. 'કલા', 'સાહિત્ય', 'નાટક', 'કવિતા' વગેરે સંજ્ઞાઓ વર્ણનાત્મક સંજ્ઞા તરીકે તેમ જ ગુણવાચક સંજ્ઞા

તરીકે વાપરી શકાતી હોય છે. 'કવિતા' એ લેબલ જે શાબ્દિક રચના સાહિત્ય તરીકે ગણાવા માગતી હોય, અને જેને આપણે નાટક, વાર્તા, નવલકથા વગેરેમાંથી કોઈ ખાનામાં ન નાખી શકીએ તેને માટે જેમ વપરાય, તેમ તે કાવ્યત્વનો ગુણ ધરાવતી—કાવ્યલેખે ઉત્કૃષ્ટ હોય તેવી જ રચનાઓ માટે પણ વપરાય. જો બીજા અર્થમાં જ તે શબ્દ વપરાતો હોત, 'કવિતા' એટલે કાવ્યત્વ ધરાવતો હોય તે પદાર્થ એવો જ તેનો અર્થ હોત, તો પછી 'શુદ્ધ' (કે 'સાચી') એવા વિશેષણની તેને જરૂર ન રહેત. તો 'કવિતા' અને 'અકવિતા' એમ જ વિભાગ કરી શકાત. 'કવિતા' શબ્દની દ્વિ-અર્થિતાને કારણે જ, કાવ્યત્વ સિવાયનાં પણ તત્ત્વો વાળી કવિતાનામી રચનાથી જુદી પાડવા માટે, કેવળ કાવ્યત્વ વાળી રચનાને 'શુદ્ધ કવિતા' કહેવી આવશ્યક બને.

શુદ્ધ કવિતા એટલે અશુદ્ધિરહિત કવિતા એમ લેતાં તરત જ અશુદ્ધિ કોને ગણવી એ ઉપસ્થિત થાય છે. જુદેજુદે સમયે જુદીજુદી વસ્તુ કાવ્ય માટે અશુદ્ધ તત્ત્વ ગણાઈ છે. જેમ કે શેલીને મતે બોધાત્મક કે ઉપદેશપ્રધાન કથનો કાવ્યવિરોધી હોઈને તેમનો કવિતામાં પરિહાર કરવો જોઈએ. તો પો વગેરેએ કથ્યને સીધેસીધું અને ખુલ્લા શબ્દોમાં મૂકવાનો—પ્રત્યક્ષ કથનોનો વિરોધ કર્યો છે. ઉઘાડી, સીધીસાદી, સુસ્પષ્ટ, નિશ્ચિતાર્થ, વસ્તુનિષ્ઠ, નિસર્ગવાદી, હેતુનિષ્ઠ—એવી એવી રજૂઆતને કાવ્યમાં જુદેજુદે મતે અશુદ્ધિની જનક ગણવામાં આવી છે.

દેખીતું છે કે અશુદ્ધિનો નિર્ણય શુદ્ધિના ખ્યાલને પડછે જ થઈ શકે. શુદ્ધ કાવ્ય કોને કહેવું તેનો આપણી પાસે સ્પષ્ટ ખ્યાલ હોય તો જ તે સિવાયનું જે કાંઈ હોય તે અશુદ્ધ એવો નિર્ણય આપણે લઈ શકીએ. એટલે શુદ્ધ કવિતાનો નિર્ણય કરવો તે આપણે કવિતા કોને કહીએ છીએ તેનો નિર્ણય કરવા બરાબર છે. તેથી કાવ્યનું માર્મિક તત્ત્વ કયું, કાવ્યનો અર્ક શેમાં સમાયો છે, કયું તત્ત્વ કાવ્યના કાવ્યત્વનું નિષ્પાદક છે—આ પ્રશ્ન મહત્ત્વનો બને છે.

આ બાબતમાં આપણે સૌ જાણીએ છીએ કે જુદેજુદે સમયે જુદીજુદી કાવ્યવિભાવના પ્રવર્તતી હોય છે. સાચું કાવ્ય કોને ગણવું તેનો દરેક યુગનો ખ્યાલ અન્ય યુગોના ખ્યાલોથી અમુક અંશે જુદો પડે છે. એટલે સમયાનુસાર જે તત્ત્વ કાવ્યનું પ્રાણતત્ત્વ ગણાતું હોય તેનાથી જુદાં તત્ત્વો તે સમયમાં કાવ્ય માટે અશુદ્ધિ કે દોષરૂપ ગણાવાનાં, અને તેમનાથી મુક્ત હોય તે જ કાવ્ય શુદ્ધ ગણાવાનું.

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં પ્રધાન સાહિત્યપ્રકાર લેખે પહેલાં નાટક અને પછી વીરચરિત મહાકાવ્ય કેંદ્રમાં હતું, તેને સ્થાને ઓગણીશમી શતાબ્દીમાં ઊર્મિકાવ્ય કેંદ્રમાં આવ્યું. રોમેન્ટિક યુગ એ ઊર્મિકાવ્યનો જ યુગ છે. આથી તે કાળમાં ઊર્મિ કાવ્યનું પ્રાણપ્રદ તત્ત્વ ગણાઈ. કવિતામાં સઘન ઊર્મિવાળા અંશોમાં તીવ્રપણે કાવ્યાનુભૂતિ થતી હોવાથી તે સિવાયના અંશો નિરર્થક, કે 'પાદપૂરક' સમા હોવાનું લાગે. તેમની ઉપસ્થિતિથી

કવિતા અશુદ્ધ બને. આ સંબંધમાં કૉલરિજ અને પોની ઉક્તિઓ સુવિદિત છે. કૉલરિજ કહે છે કે લાંબુંટૂંકું કોઈ પણ કાવ્ય નખશિખ કવિતા ન હોઈ શકે કે ન હોવું જોઈએ. તો પો કહે છે: 'મારે મતે દીર્ઘ કાવ્યનું અસ્તિત્વ જ નથી. "દીર્ઘ કાવ્ય" એ શબ્દો ખુલ્લેખુલ્લો વદતોવ્યાઘાત હોવાનું હું માનું છું.' કોઈ પણ કાવ્યમાં આદિથી અંત સુધીમાં સર્વત્ર ઊર્મિનો એકધારો સઘન અનુભવ નહીં થાય—તેમાં ઉચ્ચાવચતા હોય જ. એટલે ઊર્મિસ્તર નીચું ઊતરે તેવા અંશો જેટલા ઓછા તેટલું કાવ્ય આ દૃષ્ટિએ શુદ્ધ લેખાશે. દીર્ઘ કાવ્ય ખરી રીતે તો ગદ્યાત્મક ખંડોથી એકસૂત્રિત થયેલી ઉત્કટ ક્ષણોવાળાં લઘુ કાવ્યોની માળા જ હોય છે.

આ જ વાતને બીજી રીતે પણ જોઈ શકાય છે. કાચું દ્રવ્ય ઘાટ કે સ્વરૂપ પામીને કલાકૃતિ બને છે. સિદ્ધ કૃતિમાં અણઘડ દ્રવ્યનો કશો સંકેત ન હોય. દ્રવ્ય અને સ્વરૂપ તેમાં એકરસ બન્યા હોય. સાચી કલાકૃતિના આસ્વાદનમાં તેનું માધ્યમ માધ્યમ લેખે તદ્દન ઓગળી ગયેલું કે લુપ્ત હોય. અન્ય કલાપ્રકારો કરતાં સંગીતમાં આ અવસ્થા સાધવાનું સામર્થ્ય સર્વાધિક છે, કેમ કે તેના માધ્યમ સૂરને સૂર તરીકે કશો પોતાનો અર્થ વળગેલો નથી.

આ સંબંધમાં વૉલ્ટર પેટરના શબ્દો સુવિદિત છે. તે કહે છે: બધી કલાઓ સંગીતની અવસ્થા સિદ્ધ કરવાની સતત અભીપ્સા સેવે છે. કારણ કે બીજા બધા કલાપ્રકારોમાં 'દ્રવ્ય' અને 'સ્વરૂપ'ને આપણી સમજ જુદાં

પાડી શકે છે, તો પણ તેમની વચ્ચેનો ભેદ લુપ્ત કરવા એ કલાપ્રકારોની સતત મથામણ હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે કવિતાનું માત્ર વસ્તુ લો—તેનો વિષય, તેના પ્રસ્તુત પ્રસંગો અને પરિસ્થિતિ લો; અથવા તો ચિત્રનું કેવળ વસ્તુ લો—વિષયભૂત ઘટનાની કે નૈસર્ગિક દૃશ્યની ખરેખરી વિગતો લો. આ વસ્તુનું, આ વિષયનું, 'સ્વરૂપ'ના અભાવે, તેની રચના સાધતા ચેતનતત્ત્વના અભાવે કશું જ મૂલ્ય નથી—એ સ્વરૂપ, એ રચનારીતિ પોતે જ સાધ્ય બનવી જોઈએ. દ્રવ્યના અણુએ અણુમાં તે અનુસ્યૂત થવી જોઈએ. દરેક કલા આ જ વસ્તુ સિદ્ધ કરવા મથે છે, અને તેમાં તે ઓછીવધતી સફળ થાય છે.

કવિતા શબ્દની કલા હોઈને, અને શબ્દને વ્યાવહારિક અર્થ અનિવાર્યપણે વળગેલો હોઈને, કવિતામાં માધ્યમ અને સ્વરૂપની સંલીનતા કેટલે અંશે સાધી શકાય અને તે કેમ સાધવી તે ઘણો મહત્ત્વનો પ્રશ્ન બને છે. ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદી આંદોલને આ પ્રશ્નને પોતાનો કર્યો હતો. તેનો પ્રયાસ કવિતાને સંગીતની અવસ્થાએ પહોંચાડવાનો હતો. જેમ સંગીતમાં કશું 'કીટું' કે 'કળણ' હોતું નથી, કશો જડ અવશેષ હોતો નથી, સ્વરૂપ અને દ્રવ્યસંભાર સમવેત હોય છે, તેમ કવિતામાં પણ 'વિશુદ્ધ કરેલી સમગ્રતા' એ પ્રતીકવાદી કવિતાનું લક્ષ્ય હતું.

વ્યવહારના શબ્દને વળગેલા અર્થ એને કાવ્યનો શબ્દ બનવામાં—'શુદ્ધ સ્વરૂપ' તરીકે આસ્વાદવામાં—અંતરાય બનતા હોવાથી અર્થનો બને તેટલો પરિહાર

કરવો એ કાવ્યત્વની સિદ્ધિ માટે પ્રતીકવાદી કવિતાને ઇષ્ટ લાગ્યું.

જાણકારો કહે છે કે માલાર્મેની કવિતામાં શબ્દો જાણે કે સંગીતના સૂરો હોય તે રીતે તેમની સંઘટના, અને નાદમૂલ્યની દૃષ્ટિએ તેમનું સંયોજન થયું છે. જ્યારે વેર્લેનની કવિતામાં તો શબ્દોને તેમનો બૌદ્ધિક અર્થસંભાર સાવ ઉલેચી દઈને વાપરવાનું વલણ છે—તેની કવિતામાં ભાષાનું જાણે કે બાષ્પીભવન થઈને પછી તે નાદલયમાં લીન બની જાય છે.

આમાંથી ઉપસ્થિત થતો સૈદ્ધાન્તિક પ્રશ્ન એ છે કે કાવ્યમાં અર્થનો સદંતર પરિહાર શક્ય ખરો? અને શક્ય હોય તો ઇષ્ટ ખરો?—તેમ કરવા જતાં કાવ્યનું કાવ્યત્વ (કે બીજું કશું પણ મહત્ત્વનું) બચશે ખરું? અર્થ કાવ્યનો એક પ્રાણપ્રદ અંશ ખરો કે નહીં? કાવ્યનું કાવ્યત્વ અમુક અંશે તેના અર્થ ઉપર અનિવાર્યપણે નિર્ભર ખરું કે નહીં? અર્થને સ્થૂળ ગણીને તેનો ત્યાગ કરતાં, પછી કેવળ શબ્દથી જે સિદ્ધ થાય તે કાવ્ય નામને પાત્ર હોય ખરું? કે તે કાંઈક બીજું જ બનશે?

આ પ્રશ્નની વિચારણા 'અર્થ' એટલે આપણે શું સમજીએ છીએ તેની સાથે સંડોવાયેલી છે. શબ્દના અર્થની જે સાર્વજનિક અને સર્વસાધારણ બાજુ છે અને જે નિત્યના જીવનવ્યવહારમાં ઉપયોગમાં આવે છે અને શબ્દ-કોશોમાં જે નોંધાય છે તેમાં જ બધો અર્થ સમાઈ જતો નથી. તે તો સમગ્ર અર્થનો ઘણો નાનો અંશ છે. એ

પાસા ઉપરાંત શબ્દના અર્થનું વ્યક્તિગત અને અંગત પાસું પણ હોય છે, શબ્દના મુખ્યાર્થ સાથે સંકળાયેલું સૂક્ષ્મ, સંકુલ, સ્પષ્ટાસ્પષ્ટ અર્થછાયાઓ અને ભાવછાયાઓનું મંડળ સમગ્ર અર્થનો ઘણો મોટો હિસ્સો રોકે છે, અને તેનો સંબંધ આંતર જીવન સાથે છે. આ પાસાને લીધે જ શબ્દ આંતરજીવનને અભિવ્યક્ત કે આવિષ્કૃત કરી શકે છે. તરતા બરફના ડુંગરની જેમ શબ્દાર્થના પ્રકટ ભાગ કરતાં તેનો પ્રચ્છન્ન ભાગ ઘણો મોટો છે. ચિત્તના ચેતન સ્તર સિવાયનાં અવચેતન અને અચેતન સ્તરોમાં જે રહેલું છે—જે ઊર્મિસંચલનો, આવેગો, સ્ફુરણો, તરંગો, ધૂનો, તાણો, વાસનાઓ વગેરે 'પ્રાકૃત' અને 'આદિમ' દ્રવ્યથી તે સ્તરો સભર છે, તેનાં ઇંગિત પણ શબ્દ આપી શકે છે.

કવિતાનો જો લાગણીઓના પાતાળઝરણા સાથે અને તેમને ચેતવતાં ઇંદ્રિયવેદનો સાથે ગાઢ સંબંધ હોય તો તેણે સભાન સ્તરના જીવન કે અનુભૂતિ વ્યક્ત કરતા નિર્દેશાત્મક કે બુદ્ધિગ્રાહ્ય અર્થનું આવરણ ભેદીને પરોક્ષ અર્થ અવગત કરવાનો રહે. કાવ્યમાં અર્થનો પરિહાર કરવાની વાત અર્થના આ સાર્વજનિક પાસા પરત્વે છે. પ્રતીકવાદીઓનું એક મૂળભૂત ધ્યેય સીધું કહેવાને બદલે સૂચિત કરવાનું હતું. તેમનું પ્રતીક પણ કોઈ રૂઢ, પરંપરાગત, લોકપ્રચલિત પ્રતીક નહીં, કવિએ પોતાની રુચિથી વિશિષ્ટ પ્રયોજન સાધવા નક્કી કરેલું અંગત પ્રતીક હતું. માલાર્મેએ કહ્યું છે: વસ્તુને નામ પાડીને કહેવાથી કાવ્યનો પોણા ભાગનો

આસ્વાદ નષ્ટ થઈ જાય છે; ક્રમે ક્રમે અટકળવાથી નીપજતી તૃપ્તિમાં જ કાવ્યાસ્વાદનું મૂળ છે. ધ્વનિત કરવું એટલે ઉદ્દબુદ્ધ કરવું—કલ્પના તેનાથી જ મંત્રમુગ્ધ થાય છે.

પ્રતીકવાદી કવિતામાં કલ્પિત અને વાસ્તવિકની બાહ્ય અને આંતરિકની, ઇંદ્રિયવેદન અને તરંગની, અલંકારોની, પ્રતિરૂપોની, સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મની જે જાણી જોઈને સેળભેળ કે વિપર્યાસ કરવામાં આવેલો આપણે જોઈએ છીએ તેનું પ્રયોજન પણ પરિચિત, રૂઢ, બુદ્ધિનિષ્ઠ અર્થોની મર્યાદાને તોડીને કવિની અંગત, વૈયક્તિક, અનન્ય ભાવાનુભૂતિને શબ્દો વડે રૂપબદ્ધ કરવાનું છે.

ટૂંકમાં સંપ્રજ્ઞાત અનુભવ સાથે સંકળાયેલો અર્થાંશ વિગલિત થાય અને અસંપ્રજ્ઞાત અનુભવના દ્યોતક અર્થાંશનું સ્ફુરણ થાય તે રીતે પ્રયોજાતો શબ્દ કાવ્યમાં સ્વરૂપની શુદ્ધતા અને ઊર્મિનિષ્ઠ સઘનતા સાધી શકે.

શબ્દના ધ્વનિત અર્થને વાચ્ય અર્થ થોડોક વળગી રહેતો હોવાનો—ધ્વનિત અર્થ સ્થૂળ અર્થની સભાનતાથી તદ્દન મુક્ત ન બનતો હોવાનો—ભય રહે. પણ શબ્દોના વર્ણો અને લય જે પ્રકારનું ભાવધ્વનન કરી શકે છે, તેમાં આવી કશી અશુદ્ધિનો ભય નથી હોતો. અન્ય સાહિત્યપ્રકારો કરતાં કાવ્યમાં વર્ણ અને લયનું અસાધારણ મહત્ત્વ કેમ સ્વીકારાયું છે તે આથી સમજી શકાશે. જો શબ્દના અર્થ વડે જ કાવ્યનું કાવ્યત્વ પ્રધાનપણે સિદ્ધ થતું હોત તો તેમાં વર્ણ અને લયને વિશિષ્ટ મહત્ત્વ મળવાનું કશું કારણ ન રહેત. પણ શબ્દના વાચ્યેતર ધૂંધળા અર્થાંશો કાવ્યમાં

જે સાધે છે, તે જ વસ્તુ પ્રબળતાથી અને વ્યાપકતાથી સાધવાનું વર્ણ અને લયનું ગજું હોવાથી તેમની કાવ્યમાં પ્રતિષ્ઠા થાય છે. કહેવાયું છે કે પ્રત્યેક ધ્વનિ, પ્રત્યેક રંગ, પ્રત્યેક રૂપ કાં તો તેના પૂર્વનિયત સામર્થ્યને કારણે, અથવા તો દીર્ઘકાલીન સાહચર્યને કારણે, આપણામાં અનિર્વચનીય અને છતાંયે ચોક્કસ ઊર્મિઓ જાગ્રત કરે છે—અથવા તો એમ પણ લાગે છે કે તે આપણામાં કેટલીક એવી અશારીરિક શક્તિઓનું અવતરણ સાધે છે કે જે શક્તિઓનાં આપણા હૃદય પર પડેલાં પદચિહ્નોને આપણે ‘ ઊર્મિઓ ’ કહીએ છીએ.

આમ છતાં એક તાત્ત્વિક અને અત્યંત ચર્ચાસ્પદ પ્રશ્ન એ રહે જ છે કે પરિચિત અર્થના ટેકા કે સહારા વિના શબ્દના કેવળ વર્ણો કે તેમનો કેવળ લય કાવ્યની આગવી અનુભૂતિ કેટલી કરાવી શકે કે તેનો વિશિષ્ટ આસ્વાદ કેટલો આપી શકે? અમુક ભાષાનો અર્થ ન સમજનાર પણ તેના વર્ણ અને લયનું ગ્રહણ કરી શકે છે, તો શું તેવી વ્યક્તિની તે ભાષાનું કાવ્ય સાંભળતાં થતી અનુભૂતિને અર્થ આડો ન આવતો હોવાથી, તે ભાષા સમજનાર વ્યક્તિની કાવ્યાનુભૂતિ કરતાં શુદ્ધતર ગણવી? ભાષાના અજ્ઞાનથી કાવ્યના આસ્વાદ માટેની વિશિષ્ટ પાત્રતા સિદ્ધ થતી હોવાનું માનવું? હકીકતે ધ્વનિ, રંગ વગેરેને કેવળ તેમની ખાતર જ આસ્વાદવાની આપણી શક્તિ પણ અત્યંત મર્યાદિત છે. પ્રતિરૂપની ભાવદ્યોતકતા કે વ્યંજકતા જ તેની પ્રવર્તક હોઈ શકે.

એટલે સમગ્રપણે અર્થને બાજુ પર મૂકીને નહીં, પણ તેની દ્વારા જ તેને અતિક્રમીને કાવ્યે કામ કરવાનું છે. અર્થસંપત ધરાવતા શબ્દોના વર્ણ જ, અને એવા શબ્દોના વર્ણોની ગોઠવણીથી રચાતો લય જ સૂક્ષ્મતર અને ગહન અર્થછાયાઓ કે ભાવછાયાઓ નિષ્પન્ન કરી શકે.

શુદ્ધ કવિતાને લગતો ઊહાપોહ કવિતાના સ્વરૂપની સ્પષ્ટતા સાધવામાં તથા કાવ્યમાં વર્ણનું, લયનું અને પરોક્ષ, ધૂંધળી, ગૂઢ, સૂક્ષ્મ અર્થછાયાઓનું મહત્ત્વ વધારવામાં વિશેષ ઉપકારક બન્યો છે, અને તેથી અમુક અંશમાં કાવ્યનો સ્વપ્ન, પુરાણકથા, મંત્ર અને અગમવાદી અનુભૂતિ સાથેનો સગાઈસંબંધ સ્થાપિત થઈ શક્યો છે. *

---

* Wimsatt અને Brooks કૃત Literary Criticism નો, Valery કૃત Pure Poetry એ લેખનો તથા બીજા બેત્રણ પુસ્તકોનો આ લેખમાં આધાર લીધો છે અને તેમનાં કેટલાંક વાક્યોનો અનુવાદ પણ લેખમાં ઘણી 'લીધો છે.

ટૂંકી વાર્તા

અત્યારે જેમ અન્યત્ર તેમ સાહિત્યને લગતી વિચારણામાં જે જબરી ઊથલપાથલ અને જૂનાનવા વચ્ચેનો પ્રચંડ સંઘર્ષ ચાલી રહ્યાં છે, તેમાં અનેક પ્રકારની જટિલતા, ગૂંચો અને ગૂંચવાડા પ્રવર્તતા રહે એ સ્વાભાવિક છે. આવે સમે સાહિત્યવિચારસાં વારંવાર વપરાતી કેટલીક મૂળભૂત સંજ્ઞાઓ કે શબ્દોના અર્થો, અર્થછાયાઓ અને તાત્પર્ય પરત્વે ચોખવટ થતી રહે તો તે પણ સમગ્ર વિચારણાને ઉપયોગી થાય. એટલે અહીં 'વાર્તા', 'કથા', 'ટૂંકી વાર્તા' એ સંજ્ઞાઓ અંગે થોડી સ્પષ્ટતા કરવાનો ઇરાદો છે.

[૧]

પહેલપ્રથમ તો મારે એ જાણીતી વાત ઉપર ભાર મૂકવાનો છે કે ટૂંકી વાર્તા અને વાર્તા, તેમનો વિશિષ્ટ અર્થ લઈએ તો બંને જુદી જુદી ચીજ છે. 'બત્રીશ પૂતળીની વાર્તા', 'સદેવંત સાવળિંગાની વાર્તા', 'ઢોલામારુની વાર્તા', 'શીતળા સાતમની વાર્તા' વગેરે આપણી પરંપરાગત વાર્તાઓ. પણ ટૂંકી વાર્તા તો તદ્દન અર્વાચીન,

ચીજ છે. સાઠસિત્તેર વરસ પહેલાં હાલના વિશિષ્ટ અર્થમાં એ શબ્દપ્રયોગ જ આપણે ત્યાં ન હતો. સૌ જાણે છે કે અંગ્રેજી 'શોર્ટ સ્ટોરી'ના અનુવાદ લેખે આપણે ત્યાં 'ટૂંકી વાર્તા' એ પ્રયોગ પ્રચારમાં આવ્યો. આગળની વાર્તાથી તેનું અળગાપણું બતાવવા 'નવલિકા' એવી સાવ નવી સંજ્ઞા પણ આપણે ટૂંકી વાર્તા માટે ઘડી કાઢી.[1]

આમ છતાં, ટૂંકી વાર્તા વિષે વાત કરતાં અવારનવાર એમ કહેવાયું છે કે આ સાહિત્યસ્વરૂપ ભાલે પશ્ચિમમાંથી આવ્યું, પણ આપણા પ્રાચીન સાહિત્યને તે અજાણ્યું ન હતું. પણ એ વાત તદ્દન ખોટી છે. પ્રાગર્વાચીન સાહિત્યમાં વાર્તા જાણીતી હતી, ટૂંકી વાર્તા નહીં. મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં મેં આ પહેલાં ઉલ્લેખ કર્યો તેવી વાર્તાઓ હતી, અને સંસ્કૃતપ્રાકૃત સાહિત્યમાં તેવો પ્રકાર 'કથા'ને નામે જાણીતો હતો.

સંસ્કૃતમાં 'કથા' શબ્દ દીર્ઘ તેમ જ લઘુ વૃત્તાંતાત્મક રચનાઓ માટે વપરાતો. જેમ કે ધર્મકથા, દૃષ્ટાંતકથા, લૌકિક કથા; અથવા તો ધર્મકથા, અર્થકથા, કામકથા, સકલકથા; 'બૃહત્કથા', 'જાતકકથા', 'કથાસરિત્સાગર', 'પંચતંત્ર'ની નીતિકથાઓ; 'હર્ષચરિત', એ 'આખ્યાયિકા'ના વિરોધમાં 'કાદંબરી' જેવી 'કથા' વગેરેનાં ઉદાહરણો પણ ટાંકી શકાય. આમાંથી 'કાદંબરી' જેવી, પ્રકૃત

---

૧. શરૂશરૂમાં 'ન્હાની વાર્તા,', અને 'ક્ષુદ્રગલ્પ' યોજાયેલ એમ નોંધાયું છે. 'શોર્ટ'ને માટે આ 'નાની', 'ક્ષુદ્ર', 'ટૂંકી', 'લઘુ,' અને '-ઈકા' પ્રત્યય ('નવલિકા') આપણે અજમાવી જોયા છે.

ટૂંકી વાર્તા

અત્યારે જેમ અન્યત્ર તેમ સાહિત્યને લગતી વિચારણામાં જે જબરી ઊથલપાથલ અને જૂનાનવા વચ્ચેનો પ્રચંડ સંઘર્ષ ચાલી રહ્યાં છે, તેમાં અનેક પ્રકારની જટિલતા, ગૂંચો અને ગૂંચવાડા પ્રવર્તતા રહે એ સ્વાભાવિક છે. આવે સમે સાહિત્યવિચારમાં વારંવાર વપરાતી કેટલીક મૂળભૂત સંજ્ઞાઓ કે શબ્દોના અર્થો, અર્થછાયાઓ અને તાત્પર્ય પરત્વે ચોખવટ થતી રહે તો તે પણ સમગ્ર વિચારણાને ઉપયોગી થાય. એટલે અહીં 'વાર્તા', 'કથા', 'ટૂંકી વાર્તા' એ સંજ્ઞાઓ અંગે થોડી સ્પષ્ટતા કરવાનો ઇરાદો છે.

[૧]

પહેલપ્રથમ તો મારે એ જાણીતી વાત ઉપર ભાર મૂકવાનો છે કે ટૂંકી વાર્તા અને વાર્તા, તેમનો વિશિષ્ટ અર્થ લઈએ તો બંને જુદી જુદી ચીજ છે. 'બત્રીશ પૂતળીની વાર્તા', 'સદેવંત સાવળિંગાની વાર્તા', 'ઢોલામારુની વાર્તા', 'શીતળા સાતમની વાર્તા' વગેરે આપણી પરંપરાગત વાર્તાઓ. પણ ટૂંકી વાર્તા તો તદ્દન અર્વાચીન.

ચીજ છે. સાઠસિત્તેર વરસ પહેલાં હાલના વિશિષ્ટ અર્થમાં એ શબ્દપ્રયોગ જ આપણે ત્યાં ન હતો. સૌ જાણે છે કે અંગ્રેજી 'શોર્ટ સ્ટોરી'ના અનુવાદ લેખે આપણે ત્યાં 'ટૂંકી વાર્તા' એ પ્રયોગ પ્રચારમાં આવ્યો. આગળની વાર્તાથી તેનું અળગાપણું બતાવવા 'નવલિકા' એવી સાવ નવી સંજ્ઞા પણ આપણે ટૂંકી વાર્તા માટે ઘડી કાઢી.[1]

આમ છતાં, ટૂંકી વાર્તા વિષે વાત કરતાં અવારનવાર એમ કહેવાયું છે કે આ સાહિત્યસ્વરૂપ ભલે પશ્ચિમમાંથી આવ્યું, પણ આપણા પ્રાચીન સાહિત્યને તે અજાણ્યું ન હતું. પણ એ વાત તદ્દન ખોટી છે. પ્રાગર્વાચીન સાહિત્યમાં વાર્તા જાણીતી હતી, ટૂંકી વાર્તા નહીં. મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં મેં આ પહેલાં ઉલ્લેખ કર્યો તેવી વાર્તાઓ હતી, અને સંસ્કૃતપ્રાકૃત સાહિત્યમાં તેવો પ્રકાર 'કથા'ને નામે જાણીતો હતો.

સંસ્કૃતમાં 'કથા' શબ્દ દીર્ઘ તેમ જ લઘુ વૃત્તાંતાત્મક રચનાઓ માટે વપરાતો. જેમ કે ધર્મકથા, દૃષ્ટાંતકથા, લૌકિક કથા; અથવા તો ધર્મકથા, અર્થકથા, કામકથા, સકલકથા; 'બૃહત્કથા', 'જાતકકથા', 'કથાસરિત્સાગર', 'પંચતંત્ર'ની નીતિકથાઓ; 'હર્ષચરિત', એ 'આખ્યાયિકા'ના વિરોધમાં 'કાદંબરી' જેવી 'કથા' વગેરેનાં ઉદાહરણો પણ ટાંકી શકાય. આમાંથી 'કાદંબરી' જેવી, પ્રકૃત

---

૧. શરૂશરૂમાં 'ન્હાની વાર્તા,', અને 'ક્ષુદ્રગલ્પ' યોજાયેલ એમ નોંધાયું છે. 'શોર્ટ'ને માટે આ 'નાની', 'ક્ષુદ્ર', 'ટૂંકી', 'લઘુ,' અને '-ઈકા' પ્રત્યય ('નવલિકા') આપણે અજમાવી જોયા છે.

'લીલાવઈ કહા' જેવી કે કદાચ શામળથી કૃતિઓ જેવી દીર્ઘ રચનાઓને[2] કેટલાક લોકો અર્વાચીન નવલકથાની સમકક્ષ ગણાવે છે, તો 'જાતકકથા', 'કથાસરિત્સાગર' વગેરેમાં તથા શામળ જેવાની કૃતિઓમાં વચ્ચે વચ્ચે મળતી લઘુ-કથાઓ, આડકથાઓ કે દૃષ્ટાંતકથાઓને તેઓ અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાની સમોવડી ગણાવે છે. પણ વાર્તા કે પ્રાચીન લઘુકથાની અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તાની (અથવા તો પ્રાચીન લાંબી કથાની અને અર્વાચીન નવલકથાની) નાત અને ભાત, ચહેરો અને સહોરો, રૂપ રંગ અને દિમાગ તદ્દન જુદાં જુદાં. બંનેના વાચકોના અધિકાર, રુચિતંત્ર અને અપેક્ષાઓ વચ્ચે ઘણો મોટો ભેદ. 'કાદંબરી' જેવો ગદ્યકાવ્યનો પ્રકાર અમુક રીતે બાદ કરીએ તો પ્રાચીન અને મધ્યકાળની કથાવાર્તા પાસેથી કલાકૃતિ લેખે અર્વાચીન વાચકને જે કાંઈ રસાસ્વાદ કે સૌંદર્યાનુભૂતિ પ્રાપ્ત થાય, તે ટૂંકી વાર્તા (કે નવલકથા) દ્વારા પ્રાપ્ત થતાં રસાસ્વાદ અને સૌંદર્યાનુભૂતિથી સાવ નિરાળાં, અને મોટે ભાગે તો સ્થૂળ, બાહ્ય સ્તરને જ સ્પર્શતાં હોય છે. type કે model બનવા મથતી પ્રાચીન કથાવાર્તા અને individual કે unique બનવા મથતી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા-નવલકથા: એમની વચ્ચેનો ફરક ઉપલક કે થોડાંક લક્ષણો અને વીગતો પૂરતો નથી—

---

૨. અહીં મરાઠીમાં અર્વાચીન નવલકથા—અંગ્રેજી 'નોવેલ'— માટે 'કાદંબરી' સંજ્ઞા રૂઢ થઈ છે એ નોંધી શકાય. ગુજરાતીમાં 'જગત્કાદંબરીઓમાં સરસ્વતીચંદ્રનું સ્થાન' (નાનાલાલ) જેવા પ્રયોગોમાં એને અપનાવવાનો પ્રયાસ થયેલો.

બંને ચીજ આકૃતિએ અને પ્રકૃતિએ જુદી છે. તેઓ જે સાધવા મથે છે તે વસ્તુનાં પ્રકાર અને પ્રમાણ સાવ નિરનિરાળાં છે.

તાત્ત્વિક ફરક હોવા છતાં જૂની વાર્તા અને અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા એ બંનેને જોડવાનું પ્રલોભન સમજદાર માણસોને પણ થઈ આવે છે, તે કાંઈક પ્રાચીનભક્તિને કારણે, તો કાંઈક ઉપરછલ્લી સમાનતાઓથી દોરવાઈ જવાને કારણે. કથાવાર્તા તેમ જ નવલકથા–ટૂંકીવાર્તા વૃત્તાંતાત્મક —narrative—સાહિત્યપ્રકાર છે. ઘટનાઓની સામગ્રી વડે આ પ્રકાર ઘડાય છે. આથી કેટલીક વાર પ્રાચીન અને અર્વાચીન, દેશી અને પરદેશી—બધી વૃત્તાંતાત્મક કૃતિઓને સમાન સાહિત્યસ્વરૂપવાળી માનવાની ભૂલ લોકો કરે છે. એ ગૂંચવાડો 'સાહિત્યપ્રકાર' અને 'સાહિત્યસ્વરૂપ' વચ્ચેનો —literary kind અને literary genre વચ્ચેનો ગૂંચવાડો છે. સાહિત્યપ્રકાર એ જગતના સાહિત્યોનું તુલનાત્મક કે સર્વસામાન્ય દૃષ્ટિએ વર્ગીકરણ કરવા માટેનો વિભાવ છે. પણ સાહિત્યસ્વરૂપ અમુક લોકોના અમુક સમયના સાહિત્યને લગતો વિભાવ છે. સાહિત્યસ્વરૂપ સાહિત્યવિશેષને અનુલક્ષીને હોય છે.

Narrative, lyrical અને dramatic એટલે કે વૃત્તાંતપ્રધાન (કે ઘટનાપ્રધાન), ભાવપ્રધાન અને દૃશ્યપ્રધાન એવી વિશિષ્ટતાઓને આધારે કથા, કાવ્ય અને રૂપક એવા ત્રણ સાર્વત્રિક, પાયાના વિભાગો સાહિત્યમાત્રમાં પાડી શકાય. આવા વર્ગીકરણનો હેતુ ભિન્નભિન્ન સ્થળ અને

સંપૂર્ણ મોડેલને લક્ષમાં રાખીને જ વિચારાય.

[૩]

પણ એક આગવું કલાસ્વરૂપ હોવું તે માત્ર ટૂંકી વાર્તાની જ કોઈ અનન્ય વિશિષ્ટતા નથી. એ વાત તો સામાન્યપણે દરેક સાહિત્ય સ્વરૂપને—અને વધુ પ્રમાણમાં દરેક અર્વાચીન સાહિત્યસ્વરૂપને—લાગુ પડે છે. ખરી રીતે તો કેવળ ટૂંકી વાર્તાને જ અનુલક્ષતી હોય અને એમ વિષય સાથે સીધી સંલગ્ન હોય એવી વાત અહીં કરવી જોઈએ.

આ માટે મેં પ્રારંભમાં કહ્યું છે તેમ જૂની તેમ જ નવી સંજ્ઞાઓને આપણે તપાસીએ. જોઈએ, તે દ્વારા ટૂંકી વાર્તા પરત્વે આપણને કશુંક જાણવા જેવું મળે તો.

જૂના 'કથા' શબ્દના (તેમ જ 'કથાનક', 'કથાનિકા', પ્રાકૃત 'કહાણય', 'કહાણિયા' શબ્દોના) મૂળમાં 'કથ્' (પ્રાકૃત 'કહ્'= 'કહેવું') રહેલો છે. 'કહેવું' એટલે કે 'માંડીને કહેવું', 'વાત કહેવી', 'બનાવ કહેવો.' અંગ્રેજી 'ટેય્લ'નો સંબંધ પણ 'ટેલ'='કહેવું' સાથે છે.

મધ્યકાળમાં 'કથા[3]'ને બદલે 'વાર્તા' શબ્દ પ્રચલિત

---

૩. 'કથા' શબ્દ પછીથી 'ધાર્મિક કથા'ના અર્થમાં રૂઢ થયો : 'કથા સુણી સુણી ફૂટયા કાન.' જોકે 'દંતકથા', 'લોકકથા', 'આડકથા', 'દૃષ્ટાંતકથા', 'પ્રાણીકથા', 'લઘુકથા' વગેરે પ્રયોગોમાં મૂળનો અર્થ મળે છે. 'રામકથા', 'ભાગવત કથા', 'પુરાણકથા' વગેરે પ્રયોગો 'કથા'ની ધાર્મિક અર્થછાયા માટે જવાબદાર જણાય છે.

થયો. 'વાર્તા'નો મૂળ અર્થ 'સમાચાર', 'ખબર', 'વાત' એવો છે. 'કહાણી' એવો અર્થ પાછળથી વિકસ્યો છે. 'વાર્તા' નો સંબંધ 'વૃત્ત' સાથે છે. 'વૃત્ત' એટલે 'જે બન્યું હોય તે', 'બનાવ', 'સમાચાર'. વળી 'વૃત્તાંત' શબ્દ 'વાર્તા' અને 'વૃત્ત' સાથે જોડાયેલો છે. 'વૃત્તાંત' એટલે 'હેવાલ', 'બ્યાન'. તે જ પ્રમાણે 'ઇતિવૃત્ત' એટલે 'બનેલો બનાવ', 'ઇતિહાસ'. અંગ્રેજી 'સ્ટોરી' શબ્દના મૂળમાં 'હિસ્ટરી' છે. 'આખ્યાન' શબ્દ ક્રમે કરીને કથાકાવ્ય માટે રૂઢ થયો, તો 'આખ્યાયિકા' પણ વૃત્તાંતાત્મક દીર્ઘરચનાનો વાચક હતો. બંનેનાં મૂળમાં રહેલ 'આ+ખ્યા' ધાતુનો અર્થ કથા કહેવી, to narrateથાય છે.

આ શબ્દોના યૌગિક અર્થ ઉપરથી સંકેત મળે છે કે વૃત્તાંત વડે, ઘટના વડે, ટૂંકી વાર્તાનું કાઠું બંધાયેલું હોય છે. વળી ઘટના, બનાવ, પ્રસંગ કોઈ વ્યક્તિ (કે સમૂહ) પરત્વે બનતો લઈએ તો જ તેને જીવનનો ભાગ ગણી શકાય. આથી ઘટના સાથે પાત્ર પણ અવિચ્છિન્ન-પણે સંકળાયેલું છે. ઘટના અને પાત્ર કથાવાર્તાનાં મૂળ-ભૂત ઘટક તત્ત્વો છે.

[૪]

આવું વિધાન સાંભળતાં વેંત કોઈ ચમકશે, અને વિધાનને તરત જ પડકારશે. આપણે ત્યાં હમણાં હમણાં ઉપસ્થિત થયેલો એક વિવાદ તે : ટૂંકી વાર્તામાં 'ઘટના'નું, (તેમ જ 'પાત્ર'નું) મૂળભૂત મહત્ત્વ ? કે તેનું કશું

જ મહત્ત્વ નહીં ?

એ વિવાદ અમુક અંશે તાત્ત્વિક છે, તેમ અમુક અંશે કેવળ શાબ્દિક છે. અત્યારે 'સાહિત્ય', 'કાવ્ય', 'સાહિત્યસ્વરૂપ', 'નવલકથા' 'કલા', વગેરે પાયાના વિભાવોમાં પરિવર્તન થવા લાગ્યું છે અને તેમની નવેસરથી તપાસ કરવી આવશ્યક બની છે. 'ઘટના' અને 'પાત્ર' પણ આ ઊથલપાથલમાં સંડોવાયેલાં છે.

અત્યાર સુધી વૃત્તાંતાત્મક સ્વરૂપોમાં ઘટનાની કેન્દ્રીયતા જગત અને જીવનની આપણી અમુક પ્રકારની સમજને આભારી હતી. જગત અને જીવન કોઈ સર્વોચ્ચ કે વ્યાપક શક્તિથી સંચાલિત, કોઈ ઊંડા પ્રયોજનથી સૂત્રિત, દૃઢ આલંબનો પર આધારિત, ક્રમબદ્ધ અને સ્થિર વ્યવસ્થાવાળાં હોવાનો ખ્યાલ આપણી પાસે હતો. આ ખ્યાલને પડછે જ વ્યક્તિઓના આંતરસંબંધો, વ્યવહાર અને વૃત્તિપ્રવૃત્તિઓનો અર્થ કે તેમનું મૂલ્યાંકન થઈ શકતું. આને અનુસરીને વાર્તાકારનું વાર્તાવસ્તુ પણ સુસંબદ્ધ, સુસંયોજિત, તર્કસંગત, સપ્રયોજન અને સમજમાં બેસે તેવું રહેતું.[૪] ઘટનાઓનો પ્રવાહ સીધી રેખામાં વહેતો,

---

૪. આ સંબંધમાં Robbe-Grillet કૃત Snapshots and Towards a New Novel. (૧૯૬૨, અંગ્રેજી અનુવાદ ૧૯૬૫) એ લેખસંગ્રહમાં Some outdated notions નામક ૧૯૫૭માં લખાયેલો જે લેખ આપેલો છે, તેમાં નિરૂપેલો પરંપરાગત અને નૂતન નવલકથાનાં પાત્ર અને કથાવસ્તુનો સ્વરૂપભેદ ઘણો દ્યોતક છે. તેના પાત્રને લગતા અંશના અનુવાદ માટે જુઓ આ લેખને અંતે પરિશિષ્ટ ૧૪.

એક પછી એક બનતા બનાવો અમુક અંત તરફ ધપતા, લાગણીઓ ક્રમે ક્રમે ઉપચિત થઈને પરાકાષ્ઠા સાધતી, વગેરે, વગેરે.

પણ આ દૃઢ આલંબનો ધરાવતા, બુદ્ધિગમ્ય વ્યવસ્થાવાળા, સહેતુક જગત અને જીવનનું પરંપરાગત ચિત્ર કેટલાક સમયથી ઝડપભેર તૂટી રહ્યું છે. તેમાં, વિચ્છિન્નતા, વિસંગતિ, વિઘટન, નિરાલંબપણું, નિરર્થકતા આદિના ઓળા વરતાવા લાગ્યા છે. અને કથાવસ્તુ કે ઘટનાનું સ્વરૂપ પણ એ અનુભૂતિને અનુરૂપ બનતું જાય એ સ્વાભાવિક છે.

જેવું ઘટનાની બાબતમાં થયું છે, તેવું પાત્રની બાબતમાં પણ. પાત્રની આગળની વિભાવનાના પાયામાં અમુક આદર્શ ચારિત્ર્ય કે અમુક વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ ગૃહીત હતું. જે મૂલ્યતંત્ર અને સમાજવ્યવસ્થાના ચોકઠામાં પહેલાંની વ્યક્તિ જીવતી તેને અનુસરીને અમુક આદર્શ પ્રમાણેનું પાત્ર—એટલે કે 'ટાઈપ,' અથવા તો અમુક નામઠામ, પુરુષાર્થ, આગવા ચહેરામહોરા અને આગવા પ્રતિભાવો વગેરેવાળું, સંવાદી અને એકકેંદ્રી વ્યક્તિત્વવાળું પાત્ર સાચું, જીવંત લાગતું. પણ હવે આપણો વ્યક્તિ સર્વશક્તિમાન હોવાનો ખ્યાલ ઓગળી રહ્યો છે. કુટુંબ, જૂથ કે સમાજના કર્તાહર્તા તરીકે વ્યક્તિ કેંદ્રસ્થાનેથી ચ્યુત થતી ગઈ છે. આજની વ્યક્તિ આંતરિક વિરોધ, વિસંગતિ, સંઘર્ષ, અનેકાત્મતા અને રિક્તતાનો અવાર-

નવાર અનુભવ કરી રહી છે. તેનું આંતરજીવન તરંગ, સ્વપ્ન, કલ્પના, ભ્રાંતિ, તૃષ્ણા, વંચના, અંતઃસ્ફુરણા, અંધ આવેગ, પ્રજ્ઞાબોધ વગેરે વિવિધ ચિત્તાવસ્થાઓ અને વૃત્તિઓની તુમુલ તાણખેંચવાળું અને ચેતન, અવચેતન અને અચેતન સ્તરે પ્રવર્તતું હોવાનું ચિત્ર આપણી પાસે પ્રકટ થતું જાય છે.

એમ તો જગત અને જીવનની નિઃસારતા, માનવીની એકલતા, નશ્વરતા વગેરેની વાત ઘણા ધર્મો અને તત્ત્વજ્ઞાનોમાં મૂળભૂત છે. ગ્રીક ટ્રૅજિડી વગેરેમાં પણ અંધ કે બુદ્ધિ-વિસંવાદી બળોની, હતાશની અને નિરર્થકતાની દિશામાં અનિવાર્ય સંકેત છે. પણ જીવનના અંતિમ અર્થ કે રહસ્યને લગતું અમુક દર્શન—philosophical vision—કે દૃષ્ટિ હોવી એ એક વાત છે, અને નિત્યના જીવનની કક્ષાએ જડતા, બાહ્યતા, વંધ્યતા, નિર્વેદ, અસારતા વગેરે જે આજનો સાધારણ માનવી—આજનો mass man, સામુદાયિક માનવી—અનુભવી રહ્યો છે તે જુદી જ વાત છે. આનાં મૂળ વિજ્ઞાન, ટેક્નોલોજી અને ઉદ્યોગીકરણે પલટી નાખેલી આપણી સમજમાં અને જીવન-પરિસ્થિતિમાં રહેલાં છે.

આ પ્રકારનાં પાયાનાં પરિવર્તનોને લીધે વાર્તામાં ઘટનાનું અને પાત્રનું સ્વરૂપ તેમ જ કાર્ય આગળનાં ન રહી શકે—તેમની કાયાપલટ થવા માંડે તે સમજી શકાય તેમ છે. વળી ચિત્તનાં સ્થિત્યંતરો, ભાવદશાઓ, અવચેતન

કે અચેતન મનના પ્રભાવ નીચે થતાં પ્રવર્તનો વગેરેને—એટલે કે subjectiveને, અંતસ્તત્ત્વને વસ્તુ તરીકે લેનાર માટે નિરૂપણરીતિઓ અને શૈલી અનિવાર્યપણે નિરાળાં હોવાનાં.

[૫]

આનો અર્થ એટલો થાય કે ઘટના અને પાત્રની વિભાવના અત્યારે સંક્રાંતિની અવસ્થામાં છે. પણ તેથી વાર્તા તદ્દન ઘટના વગરની હોય કે અનુભૂતિનું કોઈ કેંદ્ર જ ન હોય એમ સમજી બેસવું બરાબર નથી. એવું વિધાન કરવું એ અર્થહીન છે. ટૂંકી વાર્તા માટે—કહો ને કે કોઈ પણ વૃત્તાંતપ્રધાન સાહિત્ય પ્રકાર માટે આટલું અનિવાર્ય છે. (૧) કોઈકના સંબંધમાં કશુંક બને છે—ચિત્તની અંદર કે ચિત્તની બહાર; (૨) તે અમુક ઉત્તરોત્તર ક્રમે બનતું અનુભવાય છે; અને (૩) તેનું કથન અમુક ક્રમમાં થાય છે. ઘટનાનું નિરૂપણ ભલે જરૂર પ્રમાણે ભૌતિક સ્થળકાળનો અનાદર કરે, અને અનુભાવક ચેતનાના સમ-યાદિને અનુલક્ષે: તેમાં કશોક ક્રમ તો અનસ્યૂત રહેવાનો જ; નહીં તો અર્થહીન અંધેર પરિણમે, જેનું ગ્રહણ કે આકલન ચિત્ત માટે શક્ય નથી. chaos નો આસ્વાદ કરાવતી કૃતિ પોતે તો એક સુસંઘટિત cosmos જ હોય. વળી એ વસ્તુ ભૂલવાની નથી કે કલાસર્જનની પ્રક્રિયા એ લાગણીઓને વસ્તુરૂપ આપવાની, મૂર્ત કરવાની–objectify કરવાની પ્રક્રિયા છે. અને એ પ્રક્રિયા, એ વસ્તુનિર્મિતિ એક સભાનપણે થતી અને વિચારવિવેકપૂર્વક નિયંત્રિત

થતી પ્રક્રિયા છે.[૫]

ઘટના આંતરિક પણ હોવાનું સમજાય. વ્યક્તિ ચેતનાના અનેક સંવાદી વિસંવાદી સ્તરે અનુસંધાન પામતી અને છતાં દરેક અનુભવખંડ પૂરતી અમુક કેંદ્રમાંથી સંચાર પામતી સ્વીકારાય. આ રીતે લેતાં ઘટનાના વિલોપન કે પાત્રના હ્રાસ પરત્વેનો ઝઘડો ન રહે.[૬] આ વિષયમાં અત્યંત અતિમવાદી લાગે તેવા અનેક વિચારો ધરાવતા રોબ ગ્રિયે પણ નૂતન વલણવાળી નવલકથા વિશે વાત કરતાં કહે છે: It isn't events that are lacking, it is only their character of certainty, their tranquility and innocence.

પણ ઉપર્યુક્ત[૭] પરિસ્થિતિને કારણે વાર્તારચનામાં એક બીજું પણ મહત્ત્વનું પરિવર્તન ધ્યાન ખેંચે છે.

---

૫ Conscious or critically controlled objectification of one's feeling'—Ducasse કૃત The philosophy of Art (૧૯૨૯), પૃ. ૧૧૧–૧૧૨ ઉપરથી લીધેલું ઉદ્ધરણ. જુઓ Stolnitz કૃત Art crificism. (૧૯૬૦), પૃ. ૧૦૦.

૬ આ સંબંધમાં પાશ્ચાત્ય જીવને અર્વાચીન કાળમાં જે જે અનુભવ્યું છે અને ભારતીય જીવને જે જે અનુભવ્યું છે (કે અનુભવી રહ્યું છે) તે વચ્ચેના તથા તેમની પરંપરા વચ્ચેના મહત્ત્વના ભેદો પણ ધ્યાનમાં લેવા જોઈએ. વળી વિજ્ઞાન, ટેક્નોલોજી અને ઉદ્યોગીકરણે અહીંનાં સમાજ અને સંસ્કૃતિની (અને પરિણામે મૂલ્યોની) કાયાપલટ હજી તો આરંભી જ ગણાય.

૭ ઘટનાતત્ત્વને લગતા આ વિવાદમાં આમ ભાર ખોટી રીતે મુકાયો છે. પરંપરાગત વલણ અને અદ્યતન વલણ વચ્ચે જે ફરક છે તે ઘટનાની પ્રચુરતા, પાંખાપણું કે અભાવને લીધે નહીં, તેના પ્રમાણ પરત્વે નહીં, પણ રચનામાં ઘટનાતત્ત્વના વિનિયોગ પરત્વે—ઘટનાઓના સ્વરૂપ, પરસ્પર સંબંધ અને નિર્વહણ પરત્વે.

સામગ્રી લેખે હવે ઘટના અને પાત્રનું મહત્ત્વ ઘટે છે અને લેખનરીતિને—લેખનની ગતિવિધિને પ્રાધાન્ય મળે છે. ઘટનાઓ, પાત્રોની વૃત્તિપ્રવૃત્તિઓ વગેરેથી થતી વસ્તુ-ગૂંથણીને સ્થાને શબ્દોની પસંદગી, શબ્દવિન્યાસ, અમુક કાળ કે પુરુષના પ્રયોગ વગેરે કૃતિની રચનાની દૃષ્ટિએ અગ્રતા પામે છે.

ખરી રીતે આ વાતને કલામાત્રના સાચા સ્વરૂપ સાથે સંબંધ છે. આપણે જાણીએ છીએ કે કલાકૃતિગત લાગણી કે ભાવ જીવનનાં બીજાં ક્ષેત્રોમાં અનુભવાતી અને અભિ-વ્યક્ત કરાતી લાગણીથી ભિન્ન સ્વરૂપની છે. કલાથી ઈતર પ્રકારની અનુભૂતિઓમાં જે લાગણીઓ અનુભવાય છે, તે લાગણીઓ જ્યારે કલાકૃતિમાં સામગ્રી તરીકે ઉપ-યોગમાં લેવાય ત્યારે તેમનું રૂપાંતર થતું હોય છે, અને આ રૂપાંતર સધાય છે કલાકૃતિના માધ્યમ દ્વારા. આથી કલાકૃતિમાં તેના માધ્યમનું, સાહિત્યમાં ભાષાનું, લખા-ણનું મહત્ત્વ, અને જે કૌશલથી કલાકાર તે માધ્યમને યોજે તેનું મહત્ત્વ, સ્વયંસ્પષ્ટ છે. માધ્યમ કે રચનારીતિઓ એ પૂર્વસિદ્ધ લાગણીને વ્યક્ત કરવાનું કેવળ નિષ્ક્રિય સાધન કે ઉપકરણ નથી. એનાથી જ, એના દ્વારા જ કલાકૃતિમાંની વિશિષ્ટ લાગણી સિદ્ધ થતી હોય છે.[૮]

---

૮ Art Criticism (Stolnitz) પૃ. ૧૭૦–૧૭૧. આનંદવર્ધને પણ રૂપાંતરની વાત કરેલ છે:

વાણી નવત્વમાયાતિ પૂર્વાર્થાન્વયવત્યપિ ॥
દૃષ્ટપૂર્વા અપિ હ્યર્થાઃ કાવ્યે રસપરિગ્રહાત્ ।
સર્વે નવા ઈવાભાન્તિ મધુમાસે ઇવ દ્રુમાઃ ॥

આ બધું જોતાં હવે એ પણ પૂરતું સ્પષ્ટ થઈ જાય છે કે અદ્યતન કથાકૃતિ રંજન કે પ્રત્યાયન કરવા માટે નહીં પણ પ્રક્ષુબ્ધ કરવા માટે રચાય છે.[૯]

મેં જે બેચાર વાતોનો સ્પર્શ કર્યો તે ટૂંકી વાર્તામાં (તેમ જ અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોમાં) અત્યારે પ્રવર્તી રહેલી મોટી ઊથલપાથલની દ્યોતક છે. આ આખી પરિસ્થિતિ વ્યાપક અને ઊંડી વિચારણા માગી લે છે.

હું નીકળ્યો હતો ટૂંકી વાર્તા માટે વિશિષ્ટ હોય તેવું કશુંક કહેવા. પણ મેં વાત કરી ઘટનાપ્રધાન આખા સાહિત્ય-પ્રકારને (અને થોડીક તો સમગ્ર કલાના એક અદ્યતન વલણને) લાગુ પડે તેવી. જોકે આવી વાત પણ અસ્થાને નથી—કલાની પ્રકૃતિ અને સ્વરૂપરચનાને લગતી ચર્ચા ટૂંકી વાર્તાને સમજવા માટે પણ અમુક રીતે ઉપકારક થાય એમ સ્વીકારીએ તો.

---

૯ 'The desire to entertain and reassure is gone. The modern novel, disturbs.' John Cruickshank, The Novelist as Philosopher (૧૯૬૨), પૃ. ૫.

દોસ્તોએવસ્કી કેરેમેઝોફ બંધુઓનો જનક હતો. એટલે નવલકથા લખવામાં એથી વિશેષ કરવાનું ન હોઈ શકે; આપણો સાહિત્યિક ઇતિહાસ જે વ્યક્તિચિત્રોની ચિત્રશાળા છે, તેમાં માત્ર થોડાંક અર્વાચીન ચિત્રો ઉમેરો એટલે થયું.

'પાત્ર'–આ શબ્દનો શો અર્થ થાય છે તે દરેક જણ જાણે છે. એ માત્ર કોઈ અમસ્તો, અનામી, ઝાંખોપાંખો 'તે' નથી–ક્રિયાપદથી વ્યક્ત થતી ક્રિયાનો માત્ર સીધોસાદો કર્તા નથી. પહેલું તો, પાત્રને નામ હોવું જોઈએ, ને નામ એક કરતાં બે ભલાં: અંગત નામ અને અટક. પાત્રને માબાપ હોવાં જોઈએ, અને કુળ પણ. પાત્રને વ્યવસાય હોવો જોઈએ. કશીક માલમત્તા ધરાવતું હોય તો વળી વધુ સારું. અને છેવટે, પાત્રને પોતાનું આગવું 'ચારિત્ર્ય' હોવું જોઈએ–તેમ તેની સાથેસાથ એ ચારિત્ર્યનું પ્રતિબિંબ પાડતો ચહેરો, અને તેના વર્તનની જે તે બાબત પૂર્વ-નિર્ણીત કરી દેતો ભૂતકાળ પણ; પાત્રનું ચારિત્ર્ય તેને કાર્ય માટેના આદેશો આપે છે, ને દરેક ઘટના પ્રત્યે તેની પાસે વિશિષ્ટ રીતની પ્રતિક્રિયા કરાવે છે. તેનું ચારિત્ર્ય વાચકને તેનો ન્યાય કરવાનો, તેને ચાહવાનો કે ધિક્કારવાનો અવકાશ આપે છે.

પાત્રનું આ ચારિત્ર્ય એક દિવસે કોઈક માનવ ટાઈપને, વર્ગ-પ્રતિનિધિને પાત્રનું નામ આપવામાં કારણભૂત બની રહેશે–લોકો કહેશે, એ ટાઈપ આવા નામકરણવિધિની રાહ જોતો જ બેઠો હતો.

છેલ્લે જે કહ્યું તેનું કારણ એ છે કે કથાગત પાત્ર જેમ અપૂર્વ હોવું જોઈએ, તેમ સાથેસાથ તે અમુક ટાઈપની, વર્ગ-પ્રતિનિધિની પદવી પણ સિદ્ધ કરતું હોવું જોઈએ. તેને સ્થાને, બીજું ન મૂકી શકાય તેટલો તે વિશેષ ધરાવતું હોય, તો સર્વ-સાધારણ બની રહે તેટલી તે વ્યાપકતા પણ ધરાવતું હોય. કદીક વળી કોઈક લેખક, જરા વૈવિધ્ય ખાતર કે પોતે સ્વતંત્ર છે એવું પોતાના મનને મનાવવા ખાતર, એવો નાયક પસંદ કરે ખરો જે

ઉપર આપેલામાંથી એકાદ નિયમ તોડતો દેખાય: જન્મત્યક્તા, રખડુ, પાગળ, અવારનવાર થોડાક ચકિત કરી દે તેવી સગવડ-વાળું સંદિગ્ધ ચારિત્ર્ય ધરાવતો, વગેરે. પણ ત્યાંયે એ રસ્તે લેખક કશો વધુ પડતો આગળ નહીં વધે. એ તો થયો સત્યાનાશનો માર્ગ, સીધેસીધો અદ્યતન નવલકથા પાસે લઈ જતો માર્ગ !

પણ હકીકતમાં તો સમકાલીન કવલકથાની એક પણ મહાન કૃતિ આ મુદ્દા પર વિવેચનનાં ધોરણો સાથે મેળ ખાતી નથી. સાર્ત્રના 'Nausea'ના કે કામ્યુના 'Outsider'ના વાત કહેનારનું નામ કેટલા વાચકોને યાદ હશે? તેઓ શું માનવ ટાઈપ, પ્રતિ-નિધિવિશેષો છે? ઊલટું, એ પુસ્તકોને પાત્રમીમાંસાવાળાં ગણવાં એ શું અસંબદ્ધ પ્રલાપની પરાકાષ્ઠા નથી? અને 'Journey to the End of the Night' નું શું? એ કૃતિ કોઈ પાત્રને નિરૂપે છે ખરી? લોકોને શું ખરેખર એમ લાગે છે કે આ ત્રણ નવલો પહેલા પુરુષમાં લખાઈ છે તે કેવળ અકસ્માત કે યદૃચ્છાથી? બેકેટ એકની એક વાર્તામાં વચ્ચે પોતાના નાયકનું નામ અને વર્ણન બદલે છે. ફોકનર જાણીજોઈને એકનું એક નામ બે જણને આપે છે. અને કાફકાના The Castle ના 'કે'ની વાત કરીએ તો, તે તો માત્ર આદ્યાક્ષરથી સંતોષ માને છે, તેની પાસે તેનું કશું જ નથી, નથી તેને કુટુંબ કે નથી તેને ચહેરો; સંભવ છે કે તે સર્વથા પણ નથી.

ઉદાહરણોનો ઢગલો કરી શકાય. હકીકતે પરંપરાગત પ્રકારનાં પાત્રોના સર્જકો, પોતે જ જેને હવે સાચા નથી માનતા તેવા ઢીંગલા આપણી આગળ ધરવાથી કશું વિશેષ હવે કરી શકે તેમ નથી.

પાત્રોવાળી નવલકથા તદ્દન અને ખરેખર ભૂતકાળની વાત બની ગઈ છે: તે અમુક યુગની જ—વ્યક્તિની પરાકાષ્ઠાના યુગની

જ–વિશિષ્ટતા હતી.

વર્તમાન યુગને તંત્રમાં જકડાયેલ ઘટક કે આંકડાનો (regimental number) યુગ કહીએ તો ચાલે: આ પ્રગતિ ન હોય તોપણ હકીકત તો છે જ. હવે આપણને જગતનું ભાવી અમુક થોડાક માણસો કે કુટુંબોની ચડતીપડતી સાથે અભેદભાવે જોડાયેલું નથી લાગતું. જગત પોતે હવે કોઈની વારસાગત અને ફાયદાવાળી ખાનગી મૂડી–સમજવા માટેનું નહીં, પણ જીતવા માટેનો શિકાર–નથી રહ્યું. બાલ્ઝાકના સમયમાં જે પ્રકારનો બુર્ઝ્વા-વર્ગ હતો, તેને મન અમુક નામ ધરાવતા હોવું એ ખરેખર ખૂબ મહત્ત્વનું હતું. અને અમુક ચારિત્ર્ય ધરાવતા હોવું એનું પણ મહત્ત્વ હતું; અને જેટલે અંશે તે હાથોહાથની લડાઈનું શસ્ત્ર બને, સફળતા હાંસલ કરવાની આશા બને, પોતાની બઢતીનું દ્યોતક બને, તેટલું તેનું મહત્ત્વ વધારે. જે વિશ્વમાં વ્યક્તિત્વ એ દરેક પુરુષાર્થનું સાધન તેમ જ સાધ્ય બંને હતું, તે વિશ્વમાં અમુક ચહેરોમહોરો હોય એની પણ કોઈક કિંમત હતી.

આપણું આજનું જગત પોતા વિશે પહેલા કરતાં ઓછી ખાતરી–ને વધુ સંકોચ–ધરાવે છે. કારણ કદાચ એ છે કે તેણે વ્યક્તિ સર્વશક્તિમાન હોવાનો ખ્યાલ તજી દીધો છે. તો સાથોસાથ એ વધુ મહત્ત્વાકાંક્ષી પણ છે. કેમકે તે વ્યક્તિની પેલે પાર જુએ છે, કેવળ ‘માનવ’ના પંથનું સ્થાન વધુ વિશાળ, ઓછી માનવકેંદ્રી દૃષ્ટિએ લીધું છે. નવલકથાનાં પગલાંમાં ખાતરીની દૃઢતા ખૂટતી લાગે છે, કારણ કે અત્યાર સુધી તેનું જે સર્વોત્તમ આલંબન હતું–‘હિરો,’ અધિનાયક–તે તેણે ગુમાવ્યું છે. જો તે ઘટતી સ્થિરતા પાછી મેળવવામાં નહીં ફાવે, તો તેનો અર્થ એવો થશે કે તેનું જીવન અસ્ત થઈ ગયેલા સમાજ સાથે ઘનિષ્ઠપણે સંકળાયેલું હતું; પણ ઊલટું જો તે તેમાં ફાવશે, તો તેને માટે નવી દિશા ઊઘડશે, નવી ખોજોની આશા પ્રગટશે.

કથાના પ્રકાર

આપણે જાણીએ છીએ કે અત્યારના સુશિક્ષિત વાચકનો સાહિત્ય-પરિચય ગુજરાતી સાહિત્ય પૂરતો જ મર્યાદિત નથી રહેતો. બંગાળી, હિન્દી, મરાઠી જેવાં ઇતર ભારતીય સાહિત્યો ઉપરાંત અંગ્રેજી સાહિત્યનું અને તે દ્વારા જગતસાહિત્યનું તેના પર આક્રમણ થતું હોય છે. સંસ્કૃત, પ્રાકૃત, અપભ્રંશ તથા પ્રાચીન ગ્રીક, લેટિન, ફારસી, ચીની વગેરે સાહિત્યોની વિખ્યાત કૃતિઓનો પણ તે મૂળમાં નહીં તો અનુવાદ દ્વારા આસ્વાદ લેતો હોય છે. વસ્તુસામગ્રી, સ્વરૂપ અને પ્રયોજનની બાબતમાં એકબીજાથી સારી રીતે ભિન્ન એવાં આ વિવિધ સાહિત્યો અર્વાચીન વાચક માટેના મૂલ્યાંકનની જબરી સમસ્યા ખડી કરે છે: નિરનિરાળા સાહિત્યોને તટસ્થપણે મૂલવવા કઈ જાતનાં ધોરણો કે માનદંડો વાપરવા? નવલકથાની જ વાત કરીએ તો રોમાન્સ, વાસ્તવનિષ્ઠ નવલ, પ્રુસ્ત જોયસ્ ડરેલ બેકેટ વગેરેની નવલો, ‘કાદંબરી’ ને ‘કુવલયમાલા’ જેવી કથાઓ, મધ્યકાલીન ગુજરાતી પદ્યકથાઓ, અવધી પ્રેમાખ્યાનો — આ બધાંને કયાં ધોરણે માપવાં? તેમનામાં જેમ કેટલીક ધરમૂળથી ભિન્નતા છે, તેમ કેટલી લાક્ષણિક સમાનતા

પણ છે.

પ્રયોજન અને સંઘટનની ભિન્નતા ધરાવતા આ પ્રકારોને માત્ર ઓગણીશમી શતાબ્દીની પાશ્ચાત્ય નવલકથાના ગજથી માપવા જતાં તેમને ઉચિત રીતે સમજી કે ન્યાય કરી નહીં શકાય. તે જ રીતે વીશમી સદીની સંવિત-ધારાના ટેક્નિકનો ઉપયોગ કરતી નવલને કે 'પ્રતીપ-નવલ' (antinovel)ને વાસ્તવલક્ષી નવલના ઢાંચામાં બંધ-બેસતી નહીં કરી શકાય.

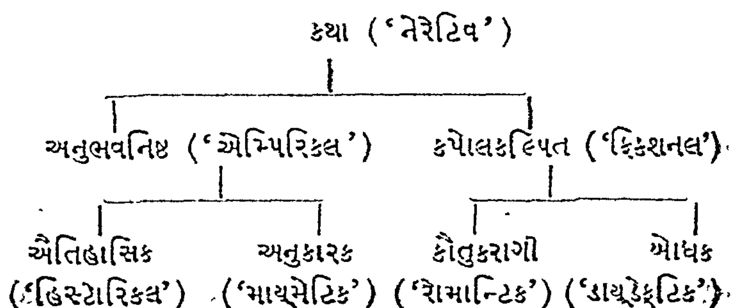
આ સમસ્યાના ઉકેલ તરીકે (૧) સાહિત્યવિશેષ પૂરતાં મર્યાદિત **સાહિસ્વરૂપો** અને (૨) બધાં સાહિત્યોને સામાન્યપણે સાર્વત્રિક રીતે સ્પર્શતા **સાહિત્યપ્રકારો**—એ બે વચ્ચે ભેદ કરવો અનિવાર્ય છે. કથા, કવિતા અને નાટ્ય એવા સાર્વત્રિક સાહિત્ય પ્રકારોમાં કથાની નીચે આપણે કથાનકપ્રધાન કે વૃત્તાત્મક સર્વ સાહિત્યસ્વરૂપોને મૂકી શકીએ. પુરાણકથા, એપિક, આખ્યાન, દંતકથા, ધર્મકથા, લોકકથા, પદ્યકથા, કૌતુકકથા, નવલકથા, કટાક્ષકથા આત્મકથા, જીવનકથા, વગેરેનો સમાવેશ કથાપ્રકાર નીચે કરી શકાય.

કથાપ્રકારના આ અત્યંત વિપુલ વૈવિધ્યનો વ્યવસ્થિત વિચાર કરવાનું સરળ પડે તે દૃષ્ટિએ હમણાં શોલ્સ અને કેલોગે*. વર્ગીકરણનું જે માળખું પ્રસ્તુત કર્યું છે તે

* R. Scholes અને R. Kellogg : The Nature of Narrative, 1966.

ઊંડી સમજવાળું અને આ જટિલ વિષયની કેટલીક અટપટી ગૂંચોને ઉકેલવામાં સફળ થતું જણાય છે.

તેઓ કથાના પ્રથમ તો બે વ્યાપક વિભાગ પાડે છે: નિત્યના વાસ્તવ અને વ્યવહારના અનુભવોને સ્પર્શતી કથા—પછી એ વ્યાવહારિક અનુભવ અતીતનો હોય કે વર્તમાનનો. આ થઈ **અનુભવનિષ્ઠ** ('એમ્પિરિકલ') કથા. તેની સામે જે કથા કલ્પિત કે ઉત્પાદ્ય હોય તેનો વિભાગ છે. આ થઈ **કપોલકલ્પિત** ('ફિક્શનલ') કથા. આ પછી ભૂતકાળના તથ્યને લગતી હોય તે **ઐતિહાસિક**, જ્યારે વર્તમાન ઐંદ્રિય અનુભૂતિ અને પરિવેશને સ્પર્શતી હોય તે **અનુકારક** ('માયમેટિક')—એમ અનુભવનિષ્ઠના બે પેટાવિભાગ કરેલા છે. તે જ પ્રમાણે કપોલ કલ્પિત કથાના બે પેટાવિભાગ તે **કૌતુકરાગી** ('રોમાન્ટિક') કથા અને **બોધક** ('ડાયડેક્ટિક') કથા. અનુભવનિષ્ઠ કથા 'સત્ય'ને અનુલક્ષે છે, કપોલકલ્પિત 'સુંદર'ને અને 'શિવ'ને. આ માળખું નીચે પ્રમાણે રજૂ કરી શકાય:



શોલ્સ અને કેલોગનું મંતવ્ય એવું છે કે કથાપ્રકારમાં હંમેશાં વાસ્તવિક અને કલ્પિતની તાણખેંચ રહે છે. જેવું હોય તેવું પ્રસ્તુત કરવું અને સર્જકની સૂઝવાળું પ્રસ્તુત કરવું : એ બે વચ્ચેની અથડામણમાં કોઈ સમયે એક પાસાએ તો કોઈ સમયે બીજા પાસાએ જોર કર્યું છે. એપિકમાં પરંપરાગત દંતકથા, પુરાણકથા અને લોકકથાનું (એટલે કે 'ઇતિહાસ' અને કવિકલ્પનાનું) મિશ્રણ જોઈ શકાય છે. એ પછી પરંપરાગત કથાનકથી છૂટવાનું વલણ ઉદ્‌ભવે છે. એમાંથી એક તરફ વાસ્તવનિષ્ઠાવાળી અનુભવનિષ્ઠ કથા, તો બીજી તરફ કલ્પનાનિષ્ઠ કપોલકલ્પિત કથા ('રોમાન્સ' અને 'ફેબલ') વિકસે છે. પરંપરાથી છૂટવાના પ્રયાસ કલ્પિત અને આદર્શ તરફ કે પ્રત્યક્ષ વાસ્તવ તરફ લઈ જાય છે. નોવેલમાં અનુકૃતિ અને નવનિર્માણનો સમન્વય થયેલો છે. પણ વીશમી સદીમાં નોવેલને નવાં સ્વરૂપો માટે માર્ગ કરી આપવાનું અનિવાર્ય બનતું જાય છે. જોયસ અને પ્રુસ્તના આત્યંતિક પ્રયાસો, ડરેલ જેવાનું રોમાન્સ તરફ વળવું, બેકેટની 'એબ્સર્ડિટી' કે રોબ ગ્રિયે જેવાની 'પ્રતીપ-નવલ' એ સૌ નોવેલનું સ્વરૂપ વિઘટિત કે છિન્નવિછિન્ન થયાનાં દ્યોતક છે.

ઉપરના સામાન્ય માળખાને અનુસરીને તે તે સાહિત્યવિશેષમાં જે કથાસ્વરૂપ લાક્ષણિક હોય તેનો વિચાર કરી શકાય; પ્રયોજન કે તાત્પર્ય, પાત્ર, વસ્તુ અને દૃષ્ટિબિંદુને (એટલે કે કોના દૃષ્ટિબિંદુથી કથા કહેવાય છે તેને) લક્ષમાં લઈને જુદાંજુદાં કથાસ્વરૂપો વચ્ચેના ભેદોને કે તેમાં આવેલાં

પરિવર્તનોને તારવી શકાય; અને એમ વિવિધ કથાજાતિ-ઓના વસ્તુલક્ષી, ઐતિહાસિક કે તુલનાત્મક મૂલ્યાંકનનો માર્ગ ખુલ્લો થાય.

વાસ્તવિક જગતનું આકલન દરેક વ્યક્તિ પોતપોતના સમયની સંસ્કૃતિના માધ્યમ દ્વારા જ કરી શકતી હોય છે—તે તે સમયની સમયની સાંસ્કૃતિક ભાતો, પ્રણાલિકાઓ અને મૂલ્યોના ઢાળામાં ઢળેલા રૂપે જ વાસ્તવિક જગતનું ગ્રહણ થતું હોય છે. એટલે તે તે યુગના સાહિત્યમાં જીવનનાં જે પાસાં રૂપબદ્ધ થયાં હોય છે તેમના ઉપર પોતપોતાના યુગની વિશિષ્ટ મુદ્રા હોય છે, અને તે મુદ્રામાં જ તે તે યુગના સાહિત્યનું આગવું વ્યક્તિત્વ રહેલું છે. અમુક સ્વરૂપ કે લક્ષણોને આદર્શ કે સનાતન ગણીને સાહિત્યસ્વરૂપની વિચારણા કરવા જતાં વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ લોપાઈ જાય છે. પણ અહીં જેનો સહેજ પરિચય આપ્યો તેવું વર્ગીકરણ એ દોષથી મુક્ત છે. તેમાં જુદાંજુદાં સાહિત્યોનાં કથા-સ્વરૂપોને કોઈ એકની દૃષ્ટિ કે ગજથી ઉત્કૃષ્ટ-નિકૃષ્ટ કે વિકસિત-પછાત નહીં, પણ ભિન્ન-ભિન્ન લક્ષણ ધરાવતાં ગણ્યાં છે. તેનો અર્થ અલબત્ત એવો નથી કે તેમની ઉત્કૃષ્ટતાનિકૃષ્ટતાનો સાપેક્ષ નિર્ણય ન કરી શકાય. એવો નિર્ણય અવશ્ય કરી શકાય, પણ તે જુદાં જ ધોરણે.

નવલકથાની પ્રકૃતિ

એક કૂટ સમસ્યા

[૧]

શબ્દની કલાને વ્યવહારનો શબ્દ હંમેશાં નડે છે. કાવ્યના શબ્દને વ્યવહારના શબ્દથી કેમ અલગ રાખવો એ સાહિત્યની નિત્યનવીન સમસ્યા છે. અને સાહિત્યના અન્ય પ્રકારો કરતાં કથાને આ અંગે સતત ચિંતા રહી છે. નવલકથા વગેરે જેવાં કથાપ્રધાન સ્વરૂપો વ્યવહારની ઘટનાનો ઘણો ઉપયોગ કરતાં હોવાથી તેમને સહેજે જીવાતા જીવનનો અહેવાલ બનાવી દેવાય કે તેમને એવા અહેવાલ તરીકે લઈ લેવાય. આથી નવલકથા ઉપર નિબંધ બની બેસવાનો ભય સતત તોળાતો રહે છે.

મધ્યકાળની આપણી કથા એક કાલ્પનિક ઘટનાસૃષ્ટિ રચવાની સાથોસાથ નીતિરીતિનો બોધ અને માહિતી પણ આપતી અને એમ હિતોપદેશિની કાંતાનું કામ કરતી. અર્વાચીન સમયમાં પણ વધુ રોચક બને તેથી નિબંધને બદલે નવલકથારૂપે વક્તવ્ય પ્રસ્તુત કરવાના દાખલા જાણીતા છે. અને આજના દિવસ સુધી નવલકથાના પ્રકારને આપણે

ઘણા મોટા વર્ગના અધૂરા રહેલા માધ્યમિક કે ઉચ્ચ-શિક્ષણની ખોટ પૂરી કરવાના સાધન લેખ વાપરીએ છીએ.

આવી રચનાઓ બીજી દૃષ્ટિએ ઉપયોગી હોય તોપણ કેવળ સાહિત્યની કૃતિ ન જ કહેવાય. એટલે તેમને અશુદ્ધ કે ભેળસેળવાળી સાહિત્યકૃતિઓ ગણીને આપણે આગળ ચાલીએ, અને જે નવલકથા ઉપર કહ્યા તેવાં સાહિત્યેતર પ્રયોજનથી દૂર રહીને કલ્પનાના શુદ્ધ સર્જન લેખે રચાઈ હોય તેની વાત લઈએ. તેવી નવલકથાની બાબતમાં પણ પ્રશ્ન એ છે કે કાવ્ય, નાટક આદિ ઇતર સાહિત્યપ્રકારોની જેટલી એ કલાદૃષ્ટિએ સંતર્પક હોય છે ખરી ?

આવી કેવળ સાહિત્યિક પ્રયોજનથી રચાયેલી નવલકથાઓ પણ બંધની દૃષ્ટિએ ઘણુંખરું શિથિલ, અસ્તવ્યસ્ત હોવાની હંમેશની ફરિયાદ રહી છે. બીજી રીતે પૂરેપૂરી સફળ લાગે તેવી કૃતિઓ પણ તેમના સ્વરૂપ કે ગ્રથનની બાબતમાં સારો એવો અસંતોષ પ્રગટાવે છે. જે અપેક્ષા કાવ્ય, નાટક વગેરે સાહિત્યપ્રકારો અથવા તો અન્ય કલા-પ્રકારો સ્વરૂપની બાબતમાં સંતોષે છે તે અપેક્ષા નવલકથા પૂરેપૂરી સંતોષતી નથી.

આ વસ્તુની અનેક સાહિત્યમીમાંસકોએ ચર્ચા કરી છે. થોડાક સમય પહેલાં પ્રકાશિત થયેલા એક લેખમાં ડેવિડ મેડને આ સંબંધમાં પોતાનું દૃષ્ટિબિંદુ રજૂ કર્યું છે.[૧] જ્યારે કલા અને સાહિત્ય પરત્વેની અત્યારની વિચારણા

૧. 'Form and Life in the Novel – a freer Approach to an Elastic Medium'—David Madden (Journal of Aesthetics and Art Criticism. ૨૫, ૩. (૧૯૬૭).

પ્રધાનપણે ‘ સ્વરૂપવાદી ’ ઝોક ધરાવે છે ત્યારે ‘ જીવન ’ના પાસા ઉપર ભાર મૂકતો કોઈ પણ અભિગમ ધ્યાન ખેંચે જ. ઉક્ત લેખ ચર્ચા માટે કેટલાંક વિચારણીય બિંદુઓ પૂરાં પાડે છે, એટલે તેનું મુખ્ય વક્તવ્ય અહીં ટૂંકમાં રજૂ કરું છું.

[૨]

ચિત્ર, શિલ્પ, કાવ્ય, નાટક અને નૃત્ય જેવી કલાઓનો સંબંધ જીવનના અત્યંત **મર્યાદિત** અંશ સાથે હોય છે. તેઓ જીવનનું અમુક બિંદુ પસંદ કરીને તેને નિરૂપે છે.

પણ નવલકથા અને ચલચિત્ર ઘણે ભાગે **વિશાળ જીવનખંડ** સાથે કામ પાડે છે—જીવનના ચલનવલન અને વૈવિધ્યની સાથે તે જડાયેલાં છે. આથી જીવનનો જેટલો અંશ, તેનાં જેટલાં પાસાં નવલકથા નિરૂપી શકે તેટલી તેની સાર્થકતા. પણ આ પરિસ્થિતિનું એક અનિવાર્ય પરિણામ તે સ્વરૂપની શિથિલતા કે સ્વરૂપહીનતા

ભાવોનો સંઘર્ષ અને તાણ, કુતૂહલ, કોમિડિ અને ટ્રૅજિડી, નાટ્યાત્મકતા, પરિવર્તનની ઘટમાળ, કાર્યવેગ, રહસ્યમયતા, રસનિષ્પાદક માનવીય તત્ત્વોની આભા વગેરે વગેરે નવલકથાનું ‘ જીવન ’ છે—તેનો અંતર્ગત દ્રવ્યસંભાર છે. તો બીજી તરફ નવલકથાને ‘ સ્વરૂપ ’ તરીકે જોઈએ તો ડેયચિસ કહે છે તેમ, તેમાં અમુક પરિસ્થિતિઓનું નિરૂપણ હોય છે, અને આ પરિસ્થિતિઓ પરસ્પર એવી રીતે સંકળાયેલી હોય છે કે તેમાંથી કોઈ

સમન્વિત અને સમગ્ર અર્થ ફલિત થાય. તેના કથનપ્રવાહમાં દરેક બિંદુએ અતીતની સ્મૃતિ અને અનાગતની અપેક્ષા વચ્ચે સતત અનુસંધાન થતું રહે, અને એમ કથાવસ્તુનું ગર્ભિત તાત્પર્ય પુષ્ટ થતું જાય. આ કારણે નવલકથાનું કથાવસ્તુ વાચ્ય અને વ્યંગ એમ દ્વિવિધ અર્થ ધરાવતું હોય.

દરેક કલાપ્રકારને સ્વરૂપ અને અંતર્ગત દ્રવ્યસંભાર (નિરૂપિત જીવન) વચ્ચેના સંઘર્ષની સમસ્યા વળગેલી છે, પણ સાહિત્યકલાને, અને વધુ તો નવલકથાને આ સમસ્યા ખાસ નડે છે.

નવલકથા માત્રને સ્વરૂપ તો હોય જ. સ્વરૂપ દરેક નવલકથાનું અનિવાર્ય અને અવિભાજ્ય અંગ હોય. પ્રશ્ન **સ્વરૂપનો** નહીં, પણ **સૌંદર્યાત્મક સ્વરૂપનો**–'ઇસ્થેટિક ફોર્મ'નો છે. આ સૌંદર્યવૃત્તિને પૂર્ણપણે સંતર્પે તેવું સ્વરૂપ, સૌંદર્યનિષ્ઠ સ્વરૂપ નવલકથાના પ્રકાર માટે કેટલે અંશે સિદ્ધ થઈ શકે એ એક પ્રશ્ન છે.

એક તરફ વક્રતા અને સંદિગ્ધતાથી ભરપૂર જીવનનું કાચું દ્રવ્ય એ નવલકથાનું ઉપાદાન છે. તો બીજી તરફથી તેમાંથી, ક્રોચે કહે છે તેમ, અનેક બિંબોનું દ્રાવણ થઈને એક જ બિંબ નીપજે તેવી રચના સિદ્ધ કરવાની વાત છે; અથવા તો જોયસ કહે છે તેમ, અખંડ, સંવાદી અને સ્વત્વથી દીપ્તિમાન સૌંદર્યકૃતિ સિદ્ધ કરવાની વાત છે.

નવલકથાનું 'જીવન' કુતૂહલપ્રેરક, ઉત્તેજક, પળેપળ રસપ્રદ હોય, જ્યારે તેનું સ્વરૂપ મુખ્યત્વે બુદ્ધિને જ સંતર્પે છે.

જીવનથી ભરપૂર હોય પણ સ્વરૂપદૃષ્ટિએ ઊણી ઊતરતી હોય તેવી અનેક સરસ નવલોનાં નામ ટાંકી શકાય તેમ છે. જેમ કે 'ડોન કિવક્ઝોટ,' 'વેનિટી ફેર,' 'મોબી ડીક,' 'ક્રાયમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટ,' 'સન્સ ઍન્ડ લવર્સ' વગેરે.

ઘણીખરી નવલોમાં 'અનુકૃતિ' ('માયમેસિસ')ની વૃત્તિ સ્વરૂપલયની અપેક્ષાઓ ઉપર વર્ચસ મેળવતી દેખાય છે. સ્વરૂપનું તત્ત્વ ઘટક દ્રવ્યનું નિયમન અને સશ્રીકતા સાધતું હોય છે એ ખરું, પણ નવલકથાની પ્રકૃતિ જ એવી છે કે તેમાં જીવનના તત્ત્વોનું વર્ચસ હોય, અને જો સ્વરૂપની શુદ્ધતાનો આગ્રહ રખાય તો તેથી નવલકથા જ ગૂંગળાઈ મરે. આથી સ્વરૂપદૃષ્ટિએ વધુ સંતર્પક લાગતી જીદની 'ધી ઇમોરાલિસ્ટ'માં કે જેમ્સ અને ફ્લોબેરની કેટલીક નવલોમાં 'કાચું' જીવનદ્રવ્ય પ્રમાણમાં અલ્પ હોય છે. સ્વરૂપદ્વારા અન્ય કલાપ્રકારો જીવનનો આસ્વાદ જેટલો આપી શકે છે તેટલો નવલકથા નથી આપી શકતી. તેમાં જ્યાં સ્વરૂપતત્ત્વને મહત્ત્વ મળ્યું છે, ત્યાં જીવનતત્ત્વ ક્ષીણ બનેલું દેખાય છે.

અત્યાર સુધીમાં નવલકથાના સ્વરૂપને લગતા જે વિવિધ સિદ્ધાંતો અને સ્થાપનાઓ રજૂ થયાં છે તે નવલ-કથાને પૂરો ન્યાય આપતાં નથી. તે સિદ્ધાંતોમાં સ્વરૂપ ઉપર જ ભાર અપાયો છે. હકીકતે તો કાવ્યવિવેચનથી નવલવિવેચન પ્રભાવિત થતું રહ્યું છે. કોલરિજ, પો, રિચર્ડ્ઝ, રેન્સમ, ટેય્ટ, બ્રૂક્સ, વોરન, એમ્પ્સન, બ્લૅકમુર

વગેરે કાવ્યવિવેચકોનાં કલાસિદ્ધાંતો, વિચારો, પદ્ધતિઓ અને ધોરણો નવલકથા અને નાટકના વિવેચનમાં ઘુસાડી દેવામાં આવ્યા છે, અને પરિણામે આપણને લબક, ફ્રાય, મ્યુર, શોરર, ક્રેયન, ટેયટ અને જેમ્સ જેવાના નવલ-વિવેચનના ગ્રંથો મળ્યા છે. હકીકતમાં બીજા કલાપ્રકારો તેમ જ સાહિત્યપ્રકારોથી નવલકથા એટલી ભિન્ન છે કે એ પ્રકારોને લાગુ પડતા વિવેચનના સિદ્ધાંતો નવલકથાને લાગુ પાડવાથી માત્ર ગૂંચવાડો જ સરજાયો છે.

નવલકથામાં સ્વરૂપની સામે જીવનતત્ત્વનું પ્રાબલ્ય રહે છે તેનું એક કારણ માનવના સ્વભાવમાં જ રહેલું છે. માનવ સિદ્ધિને માટે મથે છે ખરો, પણ તેને આકર્ષણ સિદ્ધિનું નહીં પણ **સાધના**નું છે. પૂર્ણ બનવાના પ્રયાસમાં જ માનવ ઉત્તમોત્તમ ભાવો અનુભવે છે. પણ એક વાર તે પૂર્ણતાને આંબે છે, એટલે આપોઆપ જ તે પાછો નવી અપૂર્ણતાઓનું નિર્માણ કરે છે. પૂર્ણતા, વ્યવસ્થા અને નિશ્ચયાત્મકતાએ પહોંચ્યા પછી જો તેની તે જ સ્થિતિ રહે તો સ્થગિતતાનો અનુભવ થાય. આદર્શ તરીકે માનવ પૂર્ણતાને ઝંખે છે. પણ અંદરથી તેને અપૂર્ણતા અને સંદિગ્ધતાનું તીવ્ર આકર્ષણ છે. આથી કળામાં પણ તે સ્વરૂપની પૂર્ણતા માટે મથવા સાથે અમુક સૂક્ષ્મ અવ્યવસ્થા અને વ્યસ્તતા તરફ વળે છે. પરિપૂર્ણ કળા સહ્ય પણ નથી, સંભવિત પણ નથી.

એક રીતે નવલકથામાં આ અપૂર્ણતા પોતે જ વિષય અને વસ્તુને સ્થાને છે. નવલકથા જો સ્વરૂપહીનતાની

દિશામાં આગળ વધે તો અંધેર અને ઉન્માદ જન્મે અને કળાનું કળાપણું નષ્ટભ્રષ્ટ થાય. પણ વિષયની પ્રકૃતિને જે અનુરૂપ નથી તેવું સ્વરૂપ જો કૃત્રિમપણે તેના ઉપર લાદવામાં આવે તો તેથી જીવનનું નિજી તત્ત્વ—અમુક પ્રકારની અતંત્રતા નષ્ટભ્રષ્ટ થાય. આદર્શ સ્વરૂપથી કૃત્રિમતા જન્મે, તો સ્વરૂપના સંયમન વગરના ‘જીવન’થી જન્મે ક્ષણિકતા. આ બંને તત્ત્વોની સમતુલા સાધતી નવલ જ ઉત્તમ બને. અને વાસ્તવમાં પણ ઉત્તમ ગણાતી ઘણીખરી નવલોમાં સ્વરૂપસિદ્ધિની પણ ઘણી ઊંચી માત્રા હોય છે.

આમ એક તરફ નવલકથાની પ્રકૃતિ જ સ્વરૂપની અશુદ્ધિ માગી લે છે, તો બીજી તરફ કલા કલા લેખે સ્વરૂપની પૂર્ણતાનો આગ્રહ રાખે છે. જેનું સ્વરૂપ સૌંદર્યદૃષ્ટિએ પૂર્ણપણે સંતર્પક ન હોય તેને પૂર્ણપણે કલાકૃતિ કહી શકાય ખરી? તે ખરેખર ‘કલા’ નામને પાત્ર ગણાય?

જો એ વાતનો આપણે સ્વીકાર કરીએ કે સ્વરૂપદૃષ્ટિએ પૂર્ણ હોવું એ કલાકૃતિ માટે અનિવાર્ય અને અપરિહાર્ય છે, તો આપણે નવલકથાને કલા કહેવાનો આગ્રહ નહીં રાખી શકીએ. પણ અહીં એ પ્રશ્ન પણ ઉપસ્થિત કરી શકાય કે એવો આગ્રહ રાખવાની જરૂર જ શી છે? નવલકથાની નવલકથા લેખે જે સમૃદ્ધિ છે, જીવનની સભરતા નિરૂપવાની તેની જે આગવી શક્તિ છે, તેથી તે કલાનાં બીજાં માધ્યમોથી કેટલુંક **વિશેષ**—અને તે પણ કલાત્મક રીતે સાધી શકે છે. નવલકથા માટે સૌંદર્યનો આદર્શ સિદ્ધ કરવાનું શક્ય નથી, પણ સાથે

તે સૌથી મુક્ત અને વિશિષ્ટપણે સમૃદ્ધ સર્જનપ્રકાર છે એ ભૂલવાનું નથી. શબ્દોની પ્રતીકતાને કારણે, તેમના વાચ્ય અને સૂચિત અર્થોને કારણે અને અર્થના સ્તરો પરસ્પરને ઉદ્ભાસિત કરતા હોવાને કારણે નવલકથા બીજા કલાપ્રકારોનાં પ્રધાન લક્ષણો અને યુક્તિઓને પોતાના ઉપયોગ માટે અપનાવી શકે છે, જો કે તે પોતે પૂર્ણપણે કલા બની શકતી નથી, અને તે તેની **નમનીયતાને** કારણે. નવલકથા એક કલા નહીં, પણ સર્જનાત્મક નમનીય (elastic) માધ્યમ છે.

[૩]

ડેવિડ મેડનના આ લેખના કેટલાક મુદ્દાઓ અવશ્ય વિચારણીય છે. તે સાથે વિવાદાસ્પદ બને તેવું પણ તેમાં ઓછું નથી. 'જીવનનિરૂપણ' અને 'સ્વરૂપસિદ્ધિ' વચ્ચે નવલકથામાં અંતર્ગત વિરોધ હોવાનો મુદ્દો લેખની વિચારણાના પાયામાં છે, પણ 'જીવન' (life) શબ્દ એટલે બધો વિભિન્ન અર્થોનો વાહક અને તેથી ચર્ચાસ્પદ છે કે આ સંદર્ભમાં પોતાને 'જીવન' શબ્દ વડે પ્રધાનપણે શું અભિપ્રેત છે તેની સ્પષ્ટતા કર્યા વિના—તેનાં તારણોમાં ઊતર્યા વિના મેડને તેને ઉપયોગમાં લીધાથી તેની વિચારણામાં કેટલીક સંદિગ્ધતા પ્રવેશી છે. તેણે જે કેટલાક 'જીવન'ના અંશો ગણાવ્યા છે તે અન્યત્ર 'સ્વરૂપ'ના અંશો ગણાયા છે. એટલે 'જીવન' અને 'સ્વરૂપ' એ મૂળભૂત સંજ્ઞાઓનો પોતાને અભીષ્ટ અર્થપ્રદેશ શો છે તેની

અત્યારે અનેક રીતનો ગૂંચવાડો અને અસંગતિઓ વર્તાય છે. બીજા સાહિત્યપ્રકારો કરતાં નવલકથાની બાબતમાં સામગ્રી અને સ્વરૂપની વચ્ચેના (અથવા તો વાસ્તવિક જગત અને કથાજગતની વચ્ચેના) સંબંધની સમસ્યા વધુ જટિલ રૂપમાં આપણી સામે આવે છે.

આ વિષયનાં કેટલાંક પાસાંની ચર્ચા સૂક્ષ્મતાપૂર્વક અને સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકાએથી હમણાં બે અભ્યાસીઓએ કરી છે.[3] તેમની વિચારણાની સમીક્ષા કરતાં માલ્કમ બ્રેડબરી કહે છે[4] કે આધુનિક વિવેચનમાં નવલકથાના વિવેચન પરત્વે બે પરસ્પરવિરોધી દૃષ્ટિબિંદુ જોવા મળે છે, અને તેમનો કેમ મેળ બેસારવો તે વિવેચનની એક કૂટ સમસ્યા છે. એક દૃષ્ટિબિંદુનું મૂળ કાવ્યવિવેચનમાં છે. તે કાવ્યની—અને ખાસ કરીને ઊર્મિકાવ્યની, પ્રકૃતિગત લાક્ષણિકતાઓ ઇતર સાહિત્ય પ્રકારોમાં પણ સમાનપણે

૩. Language of Fiction (અંગ્રેજી નવલકથાના વિવેચન અને શાબ્દિક વિશ્લેષણ વિષયક નિબંધો), લેખક David Lodge (૧૯૬૬) અને The Nature of Narrative, લેખક Robert Scholes, અને Robert Kellogg (૧૯૬૬). આ બીજા પુસ્તક માટે જુઓ આ સંગ્રહમાંનો લેખ 'કથાના પ્રકાર'.

૪. The Language Novelists Use (The Kenyon Review, ૨૯-૧-૧૯૬૭, પૃ. ૧૨૩-૧૩૬), લેખક Malcolm Bradburry. આ સમીક્ષામાં ઉપર્યુક્ત બે પુસ્તકોનું વિવેચન કરતાં, પ્રસંગવશ Ian Watt કૃત The Rise of the Novel અને Barbara Hardy કૃત The Appropriate Form એમને પણ ઉપયોગમાં લીધાં છે.

ઉપસ્થિત હોવાનું માને છે. કૃતિને તે એકાત્મક અને અખંડ પ્રતીક માનીને ચાલે છે, અને કૃતિમાંથી કશાં વૈચારિક તારણો કાઢવાની અથવા તો કૃતિમાં વિચારતત્ત્વ કે વિભાવોનું કશું કલામૂલ્ય સ્વીકારવાની તે વિરુદ્ધ છે. કાવ્ય વિશે વાત કરતાં વિમ્સેટ કહે છે: કાવ્ય એ એક શાબ્દ સંદર્ભ છે, અને તેથી વિચાર અને લાગણીની આ શાબ્દ અભિવ્યક્તિને માત્ર તેના માનસશાસ્ત્રીય કારણોની દૃષ્ટિએ. કે શ્રોતાઓ ઉપરની તેની અસરની દૃષ્ટિએ, અથવા તો અવગત કરાવી શકાય તેવા અમૂર્ત વિચારપિંડ રૂપે જ નહીં, પણ અમુક નક્કર વસ્તુ લેખે, વિચાર અને લાગણીને શબ્દ દ્વારા અપાયેલ મૂર્ત રૂપ લેખે પણ ગણવી એ વિવેચનનું કર્તવ્ય છે. આ દૃષ્ટિનો પુરસ્કર્તા નવલકથાના શબ્દતત્ત્વને તેના અનુકૃતિના તત્ત્વથી ચડિયાતું સ્થાન આપે છે, એટલું જ નહીં, અનુકૃતિના ખ્યાલને જ તેઓ જાકારો આપવા માગે છે.

તો સામે પક્ષે એવું દૃષ્ટિબિંદુ છે કે નવલકથા એ અનુકારક અને વાસ્તવલક્ષી રચના છે, અને જીવન ખરેખર કેવું છે તેનો આપણને આસ્વાદ આપવો અને તેનું વિશેષીકરણ કરવું (particularize), એ નવલકથાનું આગવું સામર્થ્ય અને કર્તવ્ય છે. આ દૃષ્ટિએ નવલકથાના વસ્તુસંભારની ઉપર, તેના નિર્દેશાત્મક તત્ત્વ (referential characteristics) ઉપર, લક્ષ આપવાનું રહે છે. બ્રેડબરી આ સંબંધમાં બાર્બરા હાર્ડીનું વક્તવ્ય આપતાં જણાવે છે કે કથાનક, નૈતિક તાત્પર્ય અને

જીવનલક્ષિતા એ નવલકથાના સંવિધાનનાં ત્રણ ઘટકો. કથાનક આપણને પકડી રાખે છે, નૈતિકતા સમજ વધારે છે, પણ આપણું હૃદય સ્પંદિત થાય છે તે તો નવલકથાની જીવંત અને જીવનનિષ્ઠ ક્ષણો વડે, તેની તાદૃશતા અને પ્રત્યક્ષતા વડે અને જે નવલકથા આગલાં બે તત્ત્વોના વર્ચસથી મુક્ત હોય તેમાં જ તેનું પોતાપણું સૌથી વધુ સિદ્ધ થાય છે.

આમ એક દૃષ્ટિએ જીવનની સંવેદનાના પ્રાધાન્યવાળી નવલ ઉત્તમ, અને સ્વરૂપ અને સંઘટનાના પ્રાધાન્યવાળી નવલ ઊણી. તો બીજી દૃષ્ટિએ જે નવલકથા એક સ્વયંપર્યાપ્ત શબ્દસૃષ્ટિ સરજે—જેનો પ્રભાવ સાલંકાર વાણી પર કે કથનપ્રકાર કે રીતિવિશેષ પર નિર્ભર હોય તે જ ઉત્તમ; જ્યારે ઢીલાપોચા પોટલા જેવી દૈત્યાકાર રચનાઓ, જડ જીવનસામગ્રીનું કલામાં રૂપાંતર કરવા અસમર્થ હોઈને, નવલકથાના નામને અપાત્ર.

[૫]

જીવનવાદ અને પ્રતીકવાદ વચ્ચેના આ વિવાદના સંબંધમાં લોજનું વક્તવ્ય એવું છે કે આપણે જેમ જીવનમાં જે કહેવાય છે અને તે જે રીતે કહેવાય છે તેમનો ભેદ કરી શકીએ છીએ, તેમ નવલકથામાં, તેમાં ‘જીવન’ની અનુકૃતિનું તત્ત્વ ગમે તેટલું હોય છતાં, તે સર્જનાત્મક સાહિત્ય હોવાથી, તેવો ભેદ કરી શકતા નથી. સાહિત્યકાર વર્ણવતો જાય છે તેમ સર્જતો જાય છે. નવલકથાકાર

કહેતાં કહેતાં જ કહેવાનું શોધી કાઢતો હોય છે, અને વાચક પણ જે કહેવાયું હોય તેની, ભાવન કરતાં કરતાં જ ભાળ મેળવતો હોય છે. લૉજના મતે નવલકથા શાળ પર વણાયેલા કપડાની જેમ આપણી સ્મૃતિમાં ઉખેળાય છે, અને તેની ભાત જેમ વધુ જટિલ, તેમ આપણો તેને ગ્રહણ કરવાનો વ્યાપાર વધુ દીર્ઘ અને વધુ કઠિન. પણ નવલકથાની અનન્ય નિજત્વની અને અખંડતાની આપણી છાપનો ખુલાસો તેની વિશિષ્ટ ભાતમાંથી, તેમાં ગૂઢપણે ઓતપ્રોત રહેલા કોઈક માર્મિક તંતુમાંથી જ મળે.

નવલકથાની પ્રકૃતિને લગતો લૉજનો આ મત અધિકાંશ સ્વીકાર્ય હોવા છતાં તેમાં ખામી એ છે કે તે 'જીવન'ના પાસાંનો જેવો જોઈએ તેવો ખુલાસો આપતો નથી.

શોલ્સ અને કેલોગની વિચારણામાં નવલકથાના આ 'અનુકૃતિ'ના પાસાને યોગ્ય સ્થાન આપી શકાયું છે, કેમ કે તેઓ નવલકથાને અનેક કથાપ્રકારોમાંના એક પ્રકાર તરીકે તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ જુએ છે, અને કથકથી નિરપેક્ષપણે કથાનકના અમુક આગવા સામર્થ્યનો તેમાં સ્વીકાર છે.

[૬]

હકીકત એ છે કે નવલકથા જેમ એક શાબ્દિક રચના છે, તેમ તે એક ગદ્યરચના છે, અને એક બૃહત્કાય રચના છે. અને તેથી તેના લક્ષણોની કોઈ પણ

વિચારણામાં ગદ્યની પરિચિત અર્થનિર્દેશ કરવાની પ્રકૃતિને, અને વિસ્તૃત કદનાં પરિણામોને ગણતરીમાં લીધા વિના ન જ થઈ શકે. એટલે કથનરીતિની સાથે કથાવસ્તુના પણ અમુક આગવા સામર્થ્યનો સ્વીકાર કર્યે જ છૂટકો. પણ કથાવસ્તુનું જ મહત્ત્વ કરવા જતાં, રૂપબંધનો કાંકરો નીકળી જશે અને કહેતાં પહેલાં જ કહેવાનું બધું નક્કી થઈ ગયાનો દોષ વહોરવો પડશે.

બ્રેડબરી એરિસ્ટોટલની ટ્રૅજિડીની વ્યાખ્યામાંના ‘કાર્યની અનુકૃતિ’ (Imitation of an action)નો વિશિષ્ટ અર્થ ઘટાવીને ઉકેલ કાઢવાનું સૂચવે છે. કાર્ય એટલે (૧) કર્તાએ નિર્ધારિત નિર્મિતિને અનુલક્ષીને જીવનગત સામગ્રીની અનુકૃતિ, તેમ જ (૨) તે સામગ્રીની સંઘટના અને પ્રસ્તુતીકરણ સાધતો નિર્માણવ્યાપાર. અનુકાર્યને અને અનુકૃતિનાં સાધનને અલગ પાડવાની જરૂર નથી. એક જ સામગ્રીને વિષય તેમ જ સાધનના ગુણધર્મો ધરાવતી આપણે લઈ શકીએ.

આ ચર્ચાનું એક મહત્ત્વનું તારણ એ છે કે

(૧) ઇષ્ટસિદ્ધિ માટેનાં સાધનો પસંદ કરતું અને માધ્યમની શક્યતાઓ ચકાસતું **સર્જક તત્ત્વ**;

(૨) નવલકથા જેને કારણે જીવનનો ખંડ પ્રસ્તુત કરતી જણાય છે તે તેનું, પરિચિત અર્થો સાથે સંબંધ ધરાવતું, **જીવનતત્ત્વ**;

(૩) ઘટના કે જીવનનિષ્ઠ સામગ્રીના વિનિયોગને, જેને કારણે આદિથી અંત સુધી એકસૂત્રતા અને એકતાનતા પ્રાપ્ત થાય છે તે **રચનાતત્ત્વ;**

(૪) ભાવકના પ્રતિભાવો જાગૃત કરતું **ભાવતત્ત્વ:**

આ ચારેનો ઘટતો ખુલાસો જે આપી શકે તે વિચારણા જ આપણને નવલકથાની પ્રકૃતિને વધુ સમજવાની દિશામાં આગળ લઈ જઈ શકે.

પદ્યનાટક

આપણે જાણીએ છીએ કે 'પદ્યનાટક' એ સંજ્ઞા અંગ્રેજી 'વર્સ પ્લે'નો અનુવાદ છે. આમાં સામાન્યતઃ નાટક ગદ્યમાં હોય તેનાથી ભિન્નતા દર્શાવવાનો હેતુ છે. આ ગદ્યમાં હોવું કે પદ્યમાં હોવું એવા લક્ષણભેદને જેમ ગણવો હોય તેમ—સ્થૂળ કક્ષાનો અથવા તો સૂક્ષ્મ કક્ષાનો—ગણી શકાય. તેનો આધાર સાહિત્યના પ્રકાર અને ઉપપ્રકારોને આપણે કઈ દૃષ્ટિએ મૂલવીએ છીએ તેના ઉપર રહે છે.

'નાટક છે કે નહીં' એ મુખ્ય વાત છે. જો નાટક બન્યું જ હોય તો પછી તે ગદ્યમાં છે, પદ્યમાં છે કે કોઈ તૃતીયમમાં છે એવી પળોજણ કરીએ તોયે ઠીક, ન કરીએ તોયે ઠીક' એવી ટીકા કેટલીક વાર કરાય છે. એવું કહેનારની સમજણમાં બે દોષ રહેલા છેઃ એક તો એણે એમ માની લીધું છે કે સાધારણ નાટક અને પદ્યનાટકમાં સમાનપણે 'નાટક' નામનો કોઈક પદાર્થ રહેલો છે, અને બીજું તેને મન ગદ્ય કે પદ્ય, કલાકૃતિનાં માત્ર બહારનાં કોચલાં કે શૈલીભેદ છે.

પણ હકીકતમાં, પદ્યનાટકને નાટકનો એક આગવો

પ્રકાર લેખનાર પદ્યનાટકના નાટ્યતત્ત્વમાં કોઈક એવો વિશેષ, કોઈ એવો લાક્ષણિક આસ્વાદ હોવાનું માને છે, જે ગદ્યનાટકમાં નથી હોતો અને જે પદ્યનાટકનો એક અનિવાર્ય જ નહીં, પણ પ્રાણપ્રદ અંશ હોય છે. અને બીજું એ કે તેને મતે પદ્યનાટકનો એ પ્રાણપ્રદ વિશેષ પદ્યનું માધ્યમ વાપરવાથી જ સિદ્ધ થતો હોય છે, અને તેથી પદ્યનાટકનું પદ્ય આગંતુક નહીં પણ એક કેન્દ્રીય ઘટક તત્ત્વ હોય છે.

કૃતિમાં માધ્યમ તરીકે પદ્ય હોય ત્યારે આપોઆપ જ કેટલીક મહત્ત્વની વસ્તુ તેમાંથી ફલિત થાય છે. પદ્યનાટક છંદોબદ્ધ હોય, ગદ્યનાટક છંદમાં ન હોય એટલો જ તેમની વચ્ચે ફરક નથી. ગુજરાતીની વાત લઈએ તો મોટે ભાગે ગુજરાતી ગદ્ય અને પદ્યની ભાષાનાં પોત એકબીજાથી સારી રીતે નિરાળાં છે. પદ્ય વાપરવાની સાથે જ—

૧. ભાવોત્કટ નિરૂપણરીતિની અપેક્ષા પ્રગટે છે.

૨. ઉચ્ચારણ, પદાવલિ અને વાક્યવિન્યાસને અંગે પણ અમુક પસંદગી અને અમુક નિયંત્રણ અનિવાર્ય બને છે.

૩. આલંકારિક પ્રયોગો માટેની પ્રવણતા ઊભી થાય છે.

આ ત્રણે બાબતમાં ગદ્યશૈલી કરતાં પદ્યશૈલીની અધિકતા રહે છે. એટલે પદ્યનું વાહન સ્વીકારવાની સાથે બીજી કેટલીક પસંદગીઓ પણ થઈ જતી હોય છે.

પદ્ય સાથે જાણે કે સમવેત રૂપે રહેલાં ઉપરકહ્યાં

લક્ષણો કાવ્યકૃતિઓ માટે વિશિષ્ટ હોવાનું આપણે જાણીએ છીએ. તાત્પર્ય એ થયું કે, પદ્યબદ્ધ નાટક માટે કાવ્યાત્મક નિરૂપણ લાક્ષણિક છે.

બીજે પક્ષે, પૂરેપૂરું પરલક્ષી પાત્રમુખી નિરૂપણ, ક્રિયાપ્રતિક્રિયા દ્વારા વેગનો ઉપચય થઈને પરાકાષ્ઠાની સિદ્ધિ, તે માટે સવિશેષ અનુકૂળતા ધરાવતી વ્યવહારુ ભાષાની નિકટની ભાષાશૈલીનો ઉપાયોગ વગેરે તત્ત્વો લાક્ષણિકપણે નાટ્યતત્ત્વો છે.

સાધનલેખે કાવ્યતત્ત્વો અને નાટ્યતત્ત્વો તેમની પ્રકૃતિએ અને સ્વરૂપે પરસ્પરનાં વિરોધી છે. તેમનો એક સાથે વિનિયોગ કરવાથી સામસામો છેદ ઊડી જાય. આથી પદ્યનાટકની પાયાની સમસ્યા એ છે કે તેમાં નાટ્યતત્ત્વોનાં સહવર્તી કાવ્યતત્ત્વો નાટ્યતત્ત્વોનાં સંહારક બનવાને બદલે સંવર્ધક કઈ રીતે બને છે.

એક રીતે તો કથાપ્રધાન મહાકાવ્યનો પ્રકાર આ દિશાનો થોડોક સંકેત આપે છે. તેમાં પાત્રમુખી રજૂઆત, સંવાદો, વ્યવહારુ ભાષાશૈલીના અંશો, આઘાતપ્રત્યાઘાતથી વેગવર્ધન વગેરે કેટલાક નાટ્યાત્મક અંશો હોય છે. અને આવાં કારણે કેટલીક વાર પદ્યનાટકનું વસ્તુ પ્રાચીન મહાકાવ્યમાંથી લેવાનું વધુ અનુકૂળ લાગે છે. પણ પદ્યનાટકમાં તેમ જ મહાકાવ્યમાં નાટ્યાત્મક અને કાવ્યાત્મક બંને પ્રકારનાં તત્ત્વો હોવા છતાં તેમના વપરાશની રીતિ અને પ્રયોજન વચ્ચે પાયાનો ભેદ રહેલો છે. એકમાં

જે પ્રધાન હોય છે, તે બીજામાં ગૌણ હોય છે. એકમાં કાવ્ય-તત્ત્વો નાટ્યની સિદ્ધિમાં સમર્પક બને છે, તો બીજામાં નાટ્યતત્ત્વો કાવ્યની સિદ્ધિમાં સમર્પક બને છે.

નાટ્યતત્ત્વોની પ્રધાનતા અને પ્રયોજનને અનુલક્ષીને એક ઉત્તરોત્તર ચડતી શ્રેણી રચીએ તો પરલક્ષી ઊર્મિ-કાવ્ય, નાટ્યાત્મક એકોક્તિ, નાટ્યોર્મિકાવ્ય, મહાકાવ્ય, સંવાદકાવ્ય – કાંઈક આવી શ્રેણી સૂચવી શકાય. આ સૂચન તો માત્ર નાટ્યતત્ત્વો અને કાવ્યતત્ત્વોના સહ-અસ્તિત્વવાળા મિશ્ર પ્રકારોમાં નાટ્યતત્ત્વોનાં કાર્ય અને પ્રયોજનની સરખામણી કરવાની સરળતા માટે છે. તેને કોઈ સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ સમજવાનું નથી.

પ્રયોજનની ભિન્નતાને કારણે દેખીતાં જ કાવ્યનાં છંદ અને ભાષા એમ ને એમ પદ્યનાટક માટે કામ ન લાગે. એટલે વ્યવહારની કક્ષાએ – સર્જનની કક્ષાએ પ્રશ્ન નાટ્યાનુકૂળતાની દૃષ્ટિએ છંદ અને ભાષાની શક્યતાઓ ખોળી કાઢવાનો છે. અમુક રચના પદ્યનાટક લેખે કેટલી સફળ છે એ એક વાત છે, જ્યારે છંદ અને ભાષાને નાટ્યા-ત્મક નિરૂપણ કે અભિવ્યક્તિ માટે યોજતાં લેખકે આગ-ળના કરતાં કેટલી પ્રગતિ કરી અને એમ તેને કેટલી સફળતા સાંપડી એ જુદી જ વાત છે. કોઈ પણ પરં-પરાથી તદ્દન વિચ્છિન્ન હોય એવી મૌલિકતાનું અસ્તિત્વ જ હોતું નથી – શશશૃંગ ને વંધ્યાપુત્રની જેમ. કોઈ મહાન કવિપ્રતિભાને કાવ્યસાધનો વાપરવામાં જે સિદ્ધિ મળી હોય

છે, તેની પાછળ તે સાધનોને કેળવીને તૈયાર કરનારી પૂર્વ પરંપરા અનિવાર્યપણે હોય છે. પ્રતિભાનો સ્પર્શ પરંપરાના કાચા ગર્ભને જ સુઘટિત પૂર્ણતા અર્પતો હોય છે.

'પદ્યનાટક' એવી નવી સંજ્ઞા ઘડી કાઢવાથી જ કોઈ નવો પ્રકાર નથી નીપજતો એવો આક્ષેપ કરવો, અથવા તો અમુક આદર્શ લક્ષણો ધરાવતા પદ્યનાટકની કલ્પના કરીને તેને ત્રાજવે કોઈ રચનાને તોળવી કે તેવા બીબામાં બંધબેસતી કરવી એવા એવા ઉપક્રમ કરતાં, અમુક રચનામાં નાટ્યત્વની સિદ્ધિમાં એક સાધનસમુચ્ચય લેખે પદ્યયોજના કેવીક કામયાબ નીવડી છે તેની વસ્તુલક્ષી તપાસ અને વિચારણા સાહિત્યતત્ત્વની સમજ માટે વધુ ઉપકારક જણાશે.

કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયા

પ્રાસ્તાવિક

કાવ્યને 'નિર્મિતિ', 'સૃષ્ટિ' કે 'રચના' કહેવાની આપણી પરંપરા છે. તે જ પ્રમાણે કવિ 'રચયિતા' અને કાવ્યસંસારનો પ્રજાપતિ કહેવાયો છે. અત્યારે પણ કાવ્યનો આપણે 'સર્જન', 'કૃતિ' વગેરે નામે નિર્દેશ કરીએ છીએ, તો કવિનો 'સર્જક', 'કર્તા' વગેરે નામે. એટલું જ નહીં, સર્જનાત્મકતા એ કાવ્યનો–એટલે કે લલિત સાહિત્યિક રચનાઓનો (તેમ જ વ્યાપકપણે સર્વ કલાકૃતિઓનો) વ્યાવર્તક અને પ્રાણપ્રદ ધર્મ મનાય છે. તેનું આટલું મહત્ત્વ જોતાં એ સ્પષ્ટ છે કે 'સર્જન', 'સર્જકતા', 'નિર્મિતિ' વગેરેને માત્ર રૂપાળી ને પ્રશસ્તિવાચક, પણ અસ્પષ્ટ અને અનિશ્ચિત અર્થની સંજ્ઞાઓ તરીકે વાપરીએ તે ન ચાલે. કાવ્યતત્ત્વની વિચારણામાં સર્જન અને સર્જકતાના સ્વરૂપ અને પ્રક્રિયા વિશે પણ આપણે બને તેટલી સ્પષ્ટતા પ્રાપ્ત કરવી જોઈએ.

સર્જનમાં કશુંક નવું ઉપજાવવાનો ભાવ રહેલો છે. સર્જન કરવું એટલે કે પહેલાં ન હતું તેવું, કશુંક અનેરું ઉત્પન્ન કરવું. કાવ્ય કે કલાકૃતિને સર્જન કહેવામાં, તેમાં

કશુંક અપૂર્વ કે નૂતન, કશુંક પ્રત્યગ્ર ચેતનથી ધબકતું નિર્મિત થયાનો સંકેત છે: સાચી કલાકૃતિ અપૂર્વ હોય છે, અનન્ય કે અજોડ હોય છે. કલાકારની સર્જકતા એટલે તેની અપૂર્વ વસ્તુનું નિર્માણ કરવાની શક્તિ, અને સર્જનની પ્રક્રિયાને તપાસવી એટલે કલાકાર અપૂર્વ કે મૌલિક કૃતિ કઈ રીતે સિદ્ધ કરે છે તે તપાસવું.

આ વિષય આધુનિક સમયમાં ઠીક ઠીક ચર્ચાતો રહ્યો છે. વિષય ઘણો જટિલ છે, અનેકમુખી છે, અને ચોક્કસ નિર્ણયો ઉપર પહોંચવા માટે જરૂરી એવા પુરાવા અને આધારભૂત સામગ્રી અનેક બાબતમાં અધૂરી કે નહિવત્ છે. છતાંયે તેનાં કેટલાંક પાસાંનું સ્વરૂપ તાર્કિક ચોક્કસાઈ પામવા લાગ્યું છે, અને સમગ્રપણે આ વિચારણામાંથી ધૂંધળાપણું, અસ્પષ્ટતા, તિલસ્માતીપણું દૂર કરવાની દિશામાં આગળ વધાય છે.

અહીં સર્જનવ્યાપારનાં કેટલાંક પાસાંઓને લગતી સર્વસાધારણરૂપે થયેલી આધુનિક વિચારણાનું ટૂંકું તારણ રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. મુખ્યત્વે બિઅર્ડ્ઝલી અને ક્રીગરનો આધાર લીધો છે.

બિઅર્ડ્ઝલીની વિચારણા

વિષયની સ્પષ્ટ સીમાઓ આંકી, આગળની વિચારણાઓને લક્ષમાં લઈ, બિઅર્ડ્ઝલીએ સર્જનની પ્રક્રિયા પરત્વે કેટલાક ચોક્કસ મુદ્દા તારવ્યા છે. એટલે પ્રથમ આપણે તેનું વક્તવ્ય ટૂંકમાં જોઈ જઈએ.

વિષયની સીમા

પહેલાં તો આપણે જેની તપાસ કરવા માગીએ છીએ તેની સીમા બાંધી લઈએ. સર્જન એક ક્રિયા હોઈને ક્યારેક તેનો આરંભ થતો હોવાનો, અને ક્યારેક તેની સમાપ્તિ. આ બે બિંદુઓની સ્પષ્ટતા જરૂરી છે.

દરેક કૃતિના સર્જનમાં કશુંક પહેલું આવે છે, પહેલાં દેખા દે છે. કશોક વિચાર, પ્રસંગ, લય, શબ્દ કે ટુકડાથી સર્જનની ક્રિયાનાં મંડાણ થાય છે. આનો વિવિધ રીતે સર્જનનું 'બીજ' 'કોશ' 'અંકુર', germ, nucleus વગેરે નામે નિર્દેશ થયેલો છે. બ્રિઅ-ર્ઝ્લી તેને incept—'પ્રારંભિક તત્ત્વ' એવું નામ આપે છે. પ્રારંભિક તત્ત્વ ચિત્તમાં એકાએક સ્ફુરે—ફૂટી નીકળે; અથવા તો કશી બાહ્ય વસ્તુમાંથી આકસ્મિક રીતે જ તે આવે; કોઈ અણધાર્યો અવાજ, દૃશ્ય કે આકૃતિ સર્જન-ક્રિયાની આરંભક બની જાય.

સર્જનની પ્રક્રિયા એટલે આવા પ્રારંભિક તત્ત્વથી લઈને કૃતિને છેલ્લો હાથ ફેરવાય ત્યાં સુધીનો ગાળો. કશુંક સૂઝયું છે એવા વિચારથી લઈને, 'ચાલો, હવે પૂરું થયું'' એ વિચાર સુધીનો ગાળો. આ ગાળા દરમિયાન શું બને છે, કલાકૃતિ કઈ રીતે પ્રગટે છે અને ક્રમે ક્રમે વિવિધ ભૂમિકાઓ કે તબક્કાઓમાં પસાર થતાં તે કેમ ઘડાય છે તે આપણી તપાસનો વિષય છે.

સર્જનપ્રક્રિયા એકવિધ કે અનેકવિધ?

આ પ્રક્રિયા બધી કળાઓ માટે અમુક નિયત સ્વરૂપની જ છે—સર્જનનો વ્યાપાર સર્વત્ર એક જ ઢંગનો હોય છે? કલાકાર, કૃતિ અને માધ્યમ અનુસાર સર્જન-પ્રક્રિયાનું સ્વરૂપ અમુક અંશે ભિન્નતા તો ધરાવે જ. પણ કલાકૃતિઓ વચ્ચે કલાકૃતિ લેખે અમુક સામ્ય હોય, અને તેમના ભાવનમાં પણ અમુક સામ્ય હોય તો પછી તેમના સર્જનવ્યાપારમાં પણ અમુક સમાન ભાત હોવાનું માનવું સ્વાભાવિક છે. પણ આનો નિર્ણય સર્જનપ્રક્રિયાને તપાસીને જ થાય.

માહિતી માટેના આધાર

આ તપાસ માટે ત્રણ આધાર છે: કલાકારોનાં આ બાબતનાં વિધાનો, માનસશાસ્ત્રીઓની વિચારણા અને તત્ત્વજ્ઞોની વિચારણા.

કલાકારનાં વિધાનો

સર્જનપ્રક્રિયાને લગતી સૌથી વધુ મહત્ત્વની અને ઉપયોગી માહિતી આપણને કલાકારોની પાસેથી મળે છે. પણ તેમનાં વિધાનો અત્યંત તરંગી અને ઊટંગ હોઈને તેમનો અર્થ ઘટાવવો ભારે પડે છે. તેઓ આલંકારિક શૈલીમાં બોલે છે. કોઈ કલાકાર અનુભૂતિનો 'અપચો' કે 'આફરો' થતાં તેને કાઢવાની અનિવાર્યતામાં સર્જન વ્યાપારનાં મૂળ બતાવે છે. કોઈક વળી અચેતન માનસના

'પાતાળઝરણમાં કવિ ડૂબકી લગાવતો' હોવાનું જણાવે છે, તો કોઈક 'કલ્પનાની શાળ'ની કે 'કજળતા અંગારા'ની ઉપમા ધરે છે. આમ સર્જનપ્રક્રિયાને લગતાં કલાકારોનાં બ્યાન રસળતાં અને વિરોધી વિધાનોથી સભર હોય છે, એટલે તે સૈદ્ધાંતિક વિચારણા માટે કામ લાગે તેવાં નથી. પણ કલાકારોની કલાકૃતિઓની પૂર્વવર્તી રૂપરેખાઓ, મુસદ્દાઓ, તેમણે કૃતિમાં કરેલા સુધારાવધારા અને ફેરફારો સર્જનપ્રક્રિયાને સમજવા માટે અમૂલ્ય સામગ્રી પૂરી પાડે છે.

મનોવિજ્ઞાનના પ્રયાસ

કલાકારના અચેતન મનનો અભ્યાસ કરવાના મનોવિજ્ઞાને ઠીક ઠીક પ્રયાસો કર્યા છે, પણ સર્જનવેળા કલાકારનું ચિત્ત કેમ પ્રવર્તે છે તે વિશે તે કશા ચોક્કસ નિર્ણય ઉપર આવી શક્યું નથી. 'ગેસ્ટાલ્ટ' મનોવિજ્ઞાને આ દિશામાં કેટલોક પ્રકાશ પાડ્યો છે ખરો. પ્રયોગોને આધારે પણ સર્જનપ્રક્રિયા સમજવાના મનોવૈજ્ઞાનિક પ્રયાસ થયા છે.

એક પ્રયોગમાંથી (૧) પૂર્વ તૈયારી, (૨) ગર્ભપાક, (૩) પ્રેરણા અને (૪) પ્રપંચન (Prepartion, incubation, inspiration, elaboration) એ ચાર સર્જનભૂમિકાઓને સમર્થન મળે છે. પણ હકીકતમાં તો આ ચારે ભૂમિકાઓ ક્રમશઃ નહીં, પણ ભેળસેળ રૂપમાં—ઘડીક સાથે સાથે, તો ઘડીક અનુક્રમે—ચાલતી જણાય છે.

તત્ત્વજ્ઞોની ગૂંચવણ

કલાકારો અને મનોવિજ્ઞાનીઓની આ વિષયને લગતી વિચારણામાં જે અંદરની સૂઝ પ્રતીત થાય છે તેનું સંયોજન કરવાનો અને તેને આધારે વ્યાપક સિદ્ધાંત બાંધવાનો કોઈ તત્ત્વજ્ઞોએ ભાગ્યે જ પ્રયત્ન કર્યો છે. તેઓમાં પ્રત્યક્ષ કલાકૃતિનો આધાર છોડી દઈને અધ્ધર સિદ્ધાંત રચવાનું વલણ પ્રવર્તે છે. આવા કેટલાક મતો આ રહ્યા :

(૧) કલાકાર ઇન્દ્રિયસંવેદનોને સહજ સ્ફુરણોમાં ફેરવતો હોય છે. (૨) તે દૈવી પ્રેરણાનું વાહન બનતો હોય છે. (૩) તે પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિના કણોની નવેસરથી ગોઠવણી કરતો હોય છે, અગર તો (૪) તેમને ભાવમય કે ઇન્દ્રિયવેદ્ય રૂપમાં સાકાર કરતો હોય છે; (૫) તે કોઈ આદ્ય સ્વીકૃતિનાં નિગમનો તારવતો હોય છે; (૬) તે અસ્તિત્વનું પ્રામાણ્ય સમર્થિત કરતો હોય છે.

પ્રેરકતાવાદ અને પ્રયોજનવાદ

આ બધા અતિ મહાત્ત્વાકાંક્ષી વાદોને બાજુએ રાખીને બે વાદોનો વિચાર કરવો ફળદાયી જણાય છે. સર્જન પ્રક્રિયાને લગતા આ બે વાદ તે (૧) પ્રેરકતાવાદ (Propulsive Theory) અને (૨) પ્રયોજનવાદ (Finalist Theory).

પહેલા વાદ પ્રમાણે કલાકારને કલાકૃતિના નિર્માણમાં આરંભથી તે અંત સુધી કોઈક તત્ત્વ પ્રેરી રહ્યું હોય છે.

તેને થયેલું કોઈ નૂતન અનોખું 'દર્શન' કે સાક્ષાત્કાર કે એકાએક થયેલી ભાવનુભૂતિ એક પ્રેરક બળ બનીને નિર્માણક્રિયામાં દરેક પસંદગીનું, તેના દરેક પગલાનું નિયમન કરે છે. આમાં સર્જનવ્યાપારનું નિયામક તત્ત્વ સર્જનક્રિયાની પૂર્વે વિદ્યમાન હોવાની માન્યતા છે. બીજા વાદ પ્રમાણે આવું નિયમન કોઈ પ્રારંભે થતી પ્રેરણા નહીં, પણ કલાકૃતિના અંતિમ પ્રયોજનનો કલાકારના ચિત્તમાં જે ખ્યાલ હોય છે તેનાથી થાય છે. જે સિદ્ધ કરવાનું છે—જે નિર્માણપ્રવૃત્તિનું અંતિમ લક્ષ્ય છે તે કલાકારના ચિત્તમાં કંડારાયેલું હોઈને રચના કરતી વેળા તેને દોરતું હોય છે. એક મતે કશુંક પૂર્વવર્તી બળ પાછળથી ધકેલે છે, બીજા મતે કશુંક દૂરવર્તી લક્ષ્ય પોતાની તરફ ખેંચે છે.

લાગણીનું સ્પષ્ટીકરણ

આમાં કોલિંગવૂડ કહે છે તેમ કલાકાર આરંભમાં જે સર્જનાત્મક લાગણી અનુભવે છે તેને કૃતિમાં વ્યક્ત રૂપ આપવાનો તેનો પ્રયાસ હોય છે: આ લાગણી અસ્પષ્ટ અને ધૂંધળી હોય છે, અને સર્જનના વ્યાપાર દરમિયાન જ કલાકાર તેનું સ્પષ્ટ સ્વરૂપ પામી શકતો હોય છે. પણ લાગણીના સ્પષ્ટીકરણનો આ ખ્યાલ પોતે હજી અસ્પષ્ટ છે.

ગર્ભિત ગુણની ક્રમિક ગાઢતા

કૃતિને અનુલક્ષીને વાત કરીએ તો કલાકૃતિના આરંભના તબક્કામાં તેનો અમુક લાક્ષણિક ગુણ ઊંડે ઊંડે,

તત્ત્વજ્ઞોની ગૂંચવણ

કલાકારો અને મનોવિજ્ઞાનીઓની આ વિષયને લગતી વિચારણામાં જે અંદરની સૂઝ પ્રતીત થાય છે તેનું સંયોજન કરવાનો અને તેને આધારે વ્યાપક સિદ્ધાંત બાંધવાનો કોઈ તત્ત્વજ્ઞોએ ભાગ્યે જ પ્રયત્ન કર્યો છે. તેઓમાં પ્રત્યક્ષ કલાકૃતિનો આધાર છોડી દઈને અધ્ધર સિદ્ધાંત રચવાનું વલણ પ્રવર્તે છે. આવા કેટલાક મતો આ રહ્યા :

(૧) કલાકાર ઇન્દ્રિયસંવેદનોને સહજ સ્ફુરણોમાં ફેરવતો હોય છે. (૨) તે દૈવી પ્રેરણાનું વાહન બનતો હોય છે. (૩) તે પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિના કણોની નયેસરથી ગોઠવણી કરતો હોય છે, અગર તો (૪) તેમને ભાવમય કે ઇન્દ્રિયવેદ્ય રૂપમાં સાકાર કરતો હોય છે; (૫) તે કોઈ આદ્ય સ્વીકૃતિનાં નિગમનો તારવતો હોય છે; (૬) તે અસ્તિત્વનું પ્રામાણ્ય સમર્થિત કરતો હોય છે.

પ્રેરકતાવાદ અને પ્રયોજનવાદ

આ બધા અતિ મહાત્વાકાંક્ષી વાદોને બાજુએ રાખીને બે વાદોનો વિચાર કરવો ફળદાયી જણાય છે. સર્જન પ્રક્રિયાને લગતા આ બે વાદ તે (૧) પ્રેરકતાવાદ (Propulsive Theory) અને (૨) પ્રયોજનવાદ (Finalist Theory).

પહેલા વાદ પ્રમાણે કલાકારને કલાકૃતિના નિર્માણમાં આરંભથી તે અંત સુધી કોઈક તત્ત્વ પ્રેરી રહ્યું હોય છે.

તેને થયેલું કોઈ નૂતન અનોખું 'દર્શન' કે સાક્ષાત્કાર કે એકાએક થયેલી ભાવનુભૂતિ એક પ્રેરક બળ બનીને નિર્માણક્રિયામાં દરેક પસંદગીનું, તેના દરેક પગલાનું નિયમન કરે છે. આમાં સર્જનવ્યાપારનું નિયામક તત્ત્વ સર્જનક્રિયાની પૂર્વે વિદ્યમાન હોવાની માન્યતા છે. બીજા વાદ પ્રમાણે આવું નિયમન કોઈ પ્રારંભે થતી પ્રેરણા નહીં, પણ કલાકૃતિના અંતિમ પ્રયોજનનો કલાકારના ચિત્તમાં જે ખ્યાલ હોય છે તેનાથી થાય છે. જે સિદ્ધ કરવાનું છે—જે નિર્માણપ્રવૃત્તિનું અંતિમ લક્ષ્ય છે તે કલાકારના ચિત્તમાં કંડારાયેલું હોઈને રચના કરતી વેળા તેને દોરતું હોય છે. એક મતે કશુંક **પૂર્વવર્તી** બળ પાછળથી ધકેલે છે, બીજા મતે કશુંક **દૂરવર્તી** લક્ષ્ય પોતાની તરફ ખેંચે છે.

લાગણીનું સ્પષ્ટીકરણ

આમાં કોલિંગવૂડ કહે છે તેમ કલાકાર આરંભમાં જે સર્જનાત્મક લાગણી અનુભવે છે તેને કૃતિમાં વ્યક્ત રૂપ આપવાનો તેનો પ્રયાસ હોય છે: આ લાગણી અસ્પષ્ટ અને ધૂંધળી હોય છે, અને સર્જનના વ્યાપાર દરમિયાન જ કલાકાર તેનું સ્પષ્ટ સ્વરૂપ પામી શકતો હોય છે. પણ લાગણીના સ્પષ્ટીકરણનો આ ખ્યાલ પોતે હજી અસ્પષ્ટ છે.

ગર્ભિત ગુણની ક્રમિક ગાઢતા

કૃતિને અનુલક્ષીને વાત કરીએ તો કલાકૃતિના આરંભના તબક્કામાં તેનો અમુક લાક્ષણિક ગુણ ઊંડે ઊંડે,

અતિશય આછાઝાંખા રૂપમાં કળાય છે, અને જેમ જેમ કલાકૃતિ આગળ રચાતી જાય છે, તેમ તેમ આ લાક્ષણિક ગુણને વધુ ઉત્કટ રૂપ પ્રાપ્ત થતું જાય છે—જાણે કે તેના પ્રકટીકરણને અનુલક્ષીને કૃતિનો ઘાટ ઘડાતો આવે છે.

ગતિની દિશા

કલાકાર કોઈક દિશાને નોંધીને ચાલતો જણાય છે, જોકે તે તેના લક્ષ્યનું નિશ્ચિત સ્વરૂપ હોતું નથી. ઘણા દાખલાઓ છે જેમાં આરંભ અમુક પરિણામ તરફ લઈ જનારો હોય અને કલાકૃતિ પૂરી થાય ત્યારે મૂળનાથી વિપરીત પરિણામ જ આવ્યું દેખાય.*

અમુક દિશાનું ઊંડે ભાન હોય છે, પણ નિશ્ચિતતા નથી હોતીએનો અર્થ એ કે કઈ દિશા ખોટી છે, જવા યોગ્ય નથી એની સર્જક આગળ સ્પષ્ટ સૂઝ હોય છે.

સર્જનની સ્વયંનિયામકતા

આનું તાત્પર્ય એટલું કે, વિન્સેટ ટોમસ કહે છે તેમ, કલાકૃતિનું સર્જન એક સ્વયંનિયામક (Self-corrective) વ્યાપાર છે. અમુક એક જ અપેક્ષા કે એક જ અંતિમ લક્ષ્ય માનીને તપાસ કરનારને માટે, કાલકાર

* જાન આલર કહે છે તેમ સર્જનમાં પરિણામો પહેલેથી પ્રાપ્ત હોતાં નથી, તેમની કોઈ આગાહી કરી શકાતી નથી. કશું નીપજશે કે નહીં અને નીપજશે તો શું નીપજશે એ બાબત ઠેઠ નિર્માણની ક્ષણ સુધી અનિશ્ચિત રહે છે. અને આ ભવિષ્યકથનની અશક્યતા જ કલાગત સાચી અપૂર્વતાની સૂચક છે.

સર્જનવ્યાપારનું નિયમન કઈ રીતે કરે છે તેનો ખુલાસો આપવાનું નહીં બને. દરેક સર્જનવ્યાપાર પોતાની આગવી દિશા અને ગતિ નક્કી કરતો હોવાનું જ સ્વીકારવું પડશે: કૃતિનો જેટલો અંશ રચાયો હોય તેટલો તે તબક્કે આગળ રચાનારા અંશનો નિયામક બને છે—આગળ વધવાની કઈ શકયતાઓ છે, કઈ કઈ દિશાઓમાં કેવાં કેવાં શકય પરિણામો સાથે જઈ શકાય છે તેનો નિર્ણય સર્જન દરમિયાન દરેક ક્ષણે, રચાઈ ચૂકેલા અંશને આધારે થતો હોય છે.

પ્રારંભિક તત્ત્વનો પ્રભાવ

પ્રારંભિક તત્ત્વ ગમે તે રૂપે આવે: તે માત્ર અમુક નિઃશબ્દ લય હોય, કોઈ વસ્તુ કે દશ્ય હોય કે ભાવ હોય. આ પ્રારંભિક તત્ત્વ આખા સર્જનવ્યાપાર દરમિયાન તેના ઉપર વર્ચસ ધરાવતું રહે છે એમ ચોક્કસપણે કહી શકાય નહીં. પણ આટલું તો સ્પષ્ટ છે કે એક વાર અમુક તત્ત્વ પ્રારંભિક તરીકે પસંદગી પામ્યું, એટલે તે પછીની પસંદગીઓની અમુક મર્યાદા બાંધવાનું, અમુક અંશે તેમનું નિયમન કરવાનું. પણ સમગ્ર રચનાવ્યાપાર દરમિયાન પ્રારંભિક તત્ત્વનું ચાલુ વર્ચસ હોવાનો સર્વત્ર પુરાવો મળતો નથી. પિકાસોના પ્રખ્યાત ચિત્ર 'ગ્વેર્નિકા'ની રૂપરેખાઓમાં પહેલેથી છેલ્લે સુધી અમુક સાતત્ય વરતાય છે, તો દોસ્તોએવ્સ્કીના 'ઇડિઅટ'ની વિવિધ પૂર્વયોજનાઓમાંના પ્રારંભના 'ઇડિઅટ' અને અંતિમ 'મિશ્કિન'નાં

અતિશય આછાઝાંખા રૂપમાં કળાય છે, અને જેમ જેમ કલાકૃતિ આગળ રચાતી જાય છે, તેમ તેમ આ લાક્ષણિક ગુણને વધુ ઉત્કટ રૂપ પ્રાપ્ત થતું જાય છે—જાણે કે તેના પ્રકટીકરણને અનુલક્ષીને કૃતિનેા ઘાટ ઘડાતેા આવે છે.

ગતિની દિશા

કલાકાર કેાઈક દિશાને નેાંધીને ચાલતેા જણાય છે, જોકે તે તેના લક્ષ્યનું નિશ્ચિત સ્વરૂપ હેાતું નથી. ઘણા દાખલાઓ છે જેમાં આરંભ અમુક પરિણામ તરફ લઈ જનારેા હેાય અને કલાકૃતિ પૂરી થાય ત્યારે મૂળનાથી વિપરીત પરિણામ જ આવ્યું દેખાય.*

અમુક દિશાનું ઊંડે ભાન હેાય છે, પણ નિશ્ચિતતા નથી હેાતીએનેા અર્થ એ કે કઈ દિશા ખેાટી છે, જવા યેાગ્ય નથી એની સર્જક આગળ સ્પષ્ટ સૂઝ હેાય છે.

સર્જનની સ્વયંનિયામકતા

આનું તાત્પર્ય એટલું કે, વિન્સેંટ ટેામસ કહે છે તેમ, કલાકૃતિનું સર્જન એક સ્વયંનિયામક (Self-corrective) વ્યાપાર છે. અમુક એક જ અપેક્ષા કે એક જ અંતિમ લક્ષ્ય માનીને તપાસ કરનારને માટે, કાલકાર

* જાન આાલર કહે છે તેમ સર્જનમાં પરિણામેા પહેલેથી પ્રાપ્ત હેાતાં નથી, તેમની કેાઈ આગાહી કરી શકાતી નથી. કશું નીપજશે કે નહીં અને નીપજશે તેા શું નીપજશે એ બાબત ઠેઠ નિર્માણની ક્ષણ સુધી અનિશ્ચિત રહે છે. અને આ ભવિષ્યકથનની અશકયતા જ કલાગત સાચી અપૂર્વતાની સૂચક છે.

સર્જનવ્યાપારનું નિયમન કઈ રીતે કરે છે તેનો ખુલાસો આપવાનું નહીં બને. દરેક સર્જનવ્યાપાર પોતાની આગવી દિશા અને ગતિ નક્કી કરતો હોવાનું જ સ્વીકારવું પડશે. કૃતિનો જેટલો અંશ રચાયો હોય તેટલો તે તબક્કે આગળ રચાનારા અંશનો નિયામક બને છે—આગળ વધવાની કઈ શકયતાઓ છે, કઈ કઈ દિશાઓમાં કેવાં કેવાં શકય પરિણામો સાથે જઈ શકાય છે તેનો નિર્ણય સર્જન દરમિયાન દરેક ક્ષણે, રચાઈ ચૂકેલા અંશને આધારે થતો હોય છે.

પ્રારંભિક તત્ત્વનો પ્રભાવ

પ્રારંભિક તત્ત્વ ગમે તે રૂપે આવે: તે માત્ર અમુક નિઃશબ્દ લય હોય, કોઈ વસ્તુ કે દૃશ્ય હોય કે ભાવ હોય. આ પ્રારંભિક તત્ત્વ આખા સર્જનવ્યાપાર દરમિયાન તેના ઉપર વર્ચસ ધરાવતું રહે છે એમ ચોક્કસપણે કહી શકાય નહીં. પણ આટલું તો સ્પષ્ટ છે કે એક વાર અમુક તત્ત્વ પ્રારંભિક તરીકે પસંદગી પામ્યું, એટલે તે પછીની પસંદગીઓની અમુક મર્યાદા બાંધવાનું, અમુક અંશે તેમનું નિયમન કરવાનું. પણ સમગ્ર રચનાવ્યાપાર દરમિયાન પ્રારંભિક તત્ત્વનું ચાલુ વર્ચસ હોવાનો સર્વત્ર પુરાવો મળતો નથી. પિકાસોના પ્રખ્યાત ચિત્ર 'ગ્વેર્નિકા'ની રૂપરેખાઓમાં પહેલેથી છેલ્લે સુધી અમુક સાતત્ય વરતાય છે, તો દોસ્તોએવ્સ્કીના 'ઇડિઅટ'ની વિવિધ પૂર્વયોજના-ઓમાંના પ્રારંભના 'ઇડિઅટ' અને અંતિમ 'મિશ્કિન'નાં

અવતરશે તેનો કવિની પોતાની પાસે પણ કશો પહેલેથી દોરેલો નકશો હોતો નથી— કવિચિત્ત કશા 'બ્લૂ પ્રિન્ટ' અનુસાર કામ કરતું નથી. સર્જનવ્યાપાર દરમિયાનની કોઈ આગલી ક્ષણે જે ધારણા હોય તેનાથી કશુંક જુદું જ (અરે, ઊલટું જ) તે પછીની ક્ષણે નીપજવાની પૂરી સંભાવના સતત હોય છે.*

સર્જનની સ્વયંપ્રયોજનતા

પણ આનો અર્થ એમ નથી કે સર્જનમાં કવિચિત્ત તદ્દન અતંત્રપણે કે અંધપણે વરતે છે, અથવા તો તે દિશાશૂન્ય, આશયરહિત, પરવશ કે અભાન હોય છે. કલાસર્જન એ સૂક્ષ્મ, સભાન નિયમનથી ચાલતો એક સ્વૈચ્છિક, સપ્રયોજન, સવિવેક ચિત્તવ્યાપાર છે. સર્જનપ્રવૃત્તિ પ્રયોજનહીન નહીં પણ પ્રયોજનપ્રેરિત છે. સપ્રયોજન હોવા સાથે કશું અન્ય તેનું પ્રયોજન નથી. તે પોતે જ પોતાનું પ્રયોજન છે— ક્રીડાની જેમ સર્જન સ્વયંપ્રયોજન (autotelic) છે, અને સર્જનનું પ્રયોજન સર્જનમાં જ અંતર્હિત હોવાથી તેને 'અંતઃપ્રયોજન' (endotelic) પ્રવૃત્તિ પણ કહી છે.

ભાવી પરિણામની આગળથી કશી ઝાંખી કે ભાળ

એવો નથી કે કાવ્ય એ શૂન્યમાંથી થતું સર્જન છે. કાવ્ય માટેનું ઉપાદાન અવશ્ય હોય છે. પણ આ ઉપાદાનનું કાવ્ય બનતામાં એવું રૂપાંતર અને દ્રવ્યાંતર થઈ ગયું હોય છે કે સિદ્ધ કૃતિને તદ્દન નૂતન કે અપૂર્વ વસ્તુ જ ગણવી પડે. આ જ વાતને બીજી રીતે મૂકીએ તો કવિ-ચિત્તની અંદર ગયેલું જ્યારે તેમાંથી પાછું બહાર આવે છે, ત્યારે તે કશીક ધરમૂળની બાબતમાં જુદું જ બનીને બહાર આવે છે. સ્વીકૃત સામગ્રીમાં દ્રવ્ય તેમ જ સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ કશુંક નવું જ ચિત્તની આગવી આંતરિક સ્વયંભૂશક્તિથી ઉમેરાય છે. એટલે જ તો જે સર્જન રૂપે સિદ્ધ થયું હોય તે પ્રતિનિધિરૂપ કે નમૂનારૂપ નહીં —'ટાયૂપ' નહીં, પણ એકમેવાદ્વિતીયમ્ હોય છે—'યુનિક' હોય છે. (માત્ર કાવ્યના જ નહીં, ઇતરકલાઓ, વિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન, ધર્મ વગેરે બધાં ક્ષેત્રોને લગતા સર્જનને આ વાત સમાન ભાવે લાગુ પડે છે.)

કાવ્યમાં પ્રકટતી આ અપૂર્વતાને કારણે એ પણ સ્પષ્ટ છે કે સર્જનપ્રક્રિયાનો કશાકથી આરંભ થતો હોવા છતાં એ કોઈ પૂર્વનિર્ધારિત યોજના પ્રમાણે ચાલતી ક્રિયા નથી, અથવા તો કોઈ પૂર્વનિર્ણીત સાધ્ય માટેનું એ સાધન નથી. સર્જન પૂર્વનિયત નહીં પણ મુક્ત ક્રિયા છે: 'મુક્ત' એટલે સ્વાયત્ત અને સ્વયં સંચાલિત નથી. નથી તે પૂર્ણપણે તેના ઉપાદાનથી નિયંત્રિત, કે નથી તે તેના ભાવી પરિણામથી નિયંત્રિત. પ્રારંભનું ભાવબીજ કેમ વિકસશે, કેમ ઘડાશે અને અંતે કેવા ઘાટઘૂટ સાથે

એક તરફ છે કવિચિત્તમાં સંચિત 'અનુભૂતિ', ભાવપિંડ, તો બીજી તરફ છે ભાષાપરંપરાના અને સાહિત્ય-પરંપરાના સંસ્કારો. કાવ્યનિર્માણ એટલે માત્ર પૂર્વવર્તી સંચિત ભાવોમાંથી અમુકને પ્રચલિત ભાષા અને પ્રચલિત રચનારીતિ સાથે સંયોજિત કરવાની ક્રિયા નથી. એમ હોય તો કાવ્યને 'અ-પૂર્વ' કૃતિ ન કહેવાય—એને સર્જન ન કહી શકાય. કાવ્યસર્જન એ કોઈ પૂર્વ-સિદ્ધ દ્રવ્યને નૂતન રૂપમાં ઢાળવાની વાત નથી. કાવ્ય પૂર્વસંચિત અનુભૂતિના ઘટકોની નવીન ગોઠવણી માત્ર નથી. સર્જનપ્રક્રિયા એટલે આકલન થઈ ચૂકેલા ભાવની સાથે અમુક સ્વરૂપ બંધબેસતું કરવું—એમ સ્વીકારવા જતાં, દ્રવ્ય અને સ્વરૂપનું દ્વૈત માનવાની આપત્તિ આવી પડશે, એટલે કે કલાકૃતિની અખંડતાને જાકારો દેવો પડશે—ખરેખર નિર્મિતિ થયા પહેલાં જ નિર્મિતિ થઈ ચૂકી હોવાનું અગડંબગડં વહોરવું પડશે. તેથી, કૃતિ સિદ્ધ થયા પહેલાની અવસ્થામાં—સાધ્યમાન અવસ્થામાં, પૂર્વસંચિત દ્રવ્યઘટકો અને સ્વરૂપઘટકોનું સહપ્રવર્તન હોય છે, તેઓ એકબીજાના નિયામક બનતા રહે છે, અને આવા સંવ્યવહારમાં જ રચનામાં નૂતન પ્રાણનો સંચાર થાય છે—એમ જ સ્વીકારવું અનિવાર્ય બને છે.

કૃતિની અપૂર્વતા

કાવ્ય કોઈ પૂર્વસિદ્ધ લાગણી, કે ભાવનું પરિમાર્જિત રૂપ હોવાનું કહી શકાતું નથી, પણ આનો અર્થ

એવો નથી કે કાવ્ય એ શૂન્યમાંથી થતું સર્જન છે. કાવ્ય માટેનું ઉપાદાન અવશ્ય હોય છે. પણ આ ઉપાદાનનું કાવ્ય બનતામાં એવું રૂપાંતર અને દ્રવ્યાંતર થઈ ગયું હોય છે કે સિદ્ધ કૃતિને તદ્દન નૂતન કે અપૂર્વ વસ્તુ જ ગણવી પડે. આ જ વાતને બીજી રીતે મૂકીએ તો કવિ-ચિત્તની અંદર ગયેલું જ્યારે તેમાંથી પાછું બહાર આવે છે, ત્યારે તે કશીક ધરમૂળની બાબતમાં જુદું જ બનીને બહાર આવે છે. સ્વીકૃત સામગ્રીમાં દ્રવ્ય તેમ જ સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ કશુંક નવું જ ચિત્તની આગવી આંતરિક સ્વયંભૂશક્તિથી ઉમેરાય છે. એટલે જ તો જે સર્જન રૂપે સિદ્ધ થયું હોય તે પ્રતિનિધિરૂપ કે નમૂનારૂપ નહીં —'ટાયૂપ' નહીં, પણ એકમેવાદ્વિતીયમ્ હોય છે—'યુનિક' હોય છે. (માત્ર કાવ્યના જ નહીં, ઇતરકલાઓ, વિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન, ધર્મ વગેરે બધાં ક્ષેત્રોને લગતા સર્જનને આ વાત સમાન ભાવે લાગુ પડે છે.)

કાવ્યમાં પ્રકટતી આ અપૂર્વતાને કારણે એ પણ સ્પષ્ટ છે કે સર્જનપ્રક્રિયાનો કશાકથી આરંભ થતો હોવા છતાં એ કોઈ પૂર્વનિર્ધારિત યોજના પ્રમાણે ચાલતી ક્રિયા નથી, અથવા તો કોઈ પૂર્વનિર્ણીત સાધ્ય માટેનું એ સાધન નથી. સર્જન પૂર્વનિયત નહીં પણ મુક્ત ક્રિયા છે: 'મુક્ત' એટલે સ્વાયત્ત અને સ્વયં સંચાલિત નથી. નથી તે પૂર્ણપણે તેના ઉપાદાનથી નિયંત્રિત, કે નથી તે તેના ભાવી પરિણામથી નિયંત્રિત. પ્રારંભનું ભાવબીજ કેમ વિકસશે, કેમ ઘડાશે અને અંતે કેવા ઘાટઘૂટ સાથે

/

અવતરશે તેનો કવિની પોતાની પાસે પણ કશો પહેલેથી દોરેલો નકશો હોતો નથી— કવિચિત્ત કશા 'બ્લૂ પ્રિન્ટ' અનુસાર કામ કરતું નથી. સર્જનવ્યાપાર દરમિયાનની કોઈ આગલી ક્ષણે જે ધારણા હોય તેનાથી કશુંક જુદું જ (અરે, ઊલટું જ) તે પછીની ક્ષણે નીપજવાની પૂરી સંભાવના સતત હોય છે.*

સર્જનની સ્વયંપ્રયોજનતા

પણ આનો અર્થ એમ નથી કે સર્જનમાં કવિચિત્ત તદ્દન અતંત્રપણે કે અંધપણે વરતે છે, અથવા તો તે દિશા-શૂન્ય, આશયરહિત, પરવશ કે અભાન હોય છે. કલા-સર્જન એ સૂક્ષ્મ, સભાન નિયમનથી ચાલતો એક સ્વૈચ્છિક, સપ્રયોજન, સવિવેક ચિત્તવ્યાપાર છે. સર્જનપ્રવૃત્તિ પ્રયોજન-હીન નહીં પણ પ્રયોજનપ્રેરિત છે. સપ્રયોજન હોવા સાથે કશું અન્ય તેનું પ્રયોજન નથી. તે પોતે જ પોતાનું પ્રયોજન છે— ક્રીડાની જેમ સર્જન સ્વયંપ્રયોજન (autotelic) છે, અને સર્જનનું પ્રયોજન સર્જનમાં જ અંતર્હિત હોવાથી તેને 'અંતઃપ્રયોજન' (endotelic) પ્રવૃત્તિ પણ કહી છે.

ભાવી પરિણામની આગળથી કશી ઝાંખી કે ભાળ

* ઝાક મારિતાં કહે છે તેમ કલા પાયામાંથી જ રચનાત્મક છે. કલા એટલે શૂન્યમાંથી નહીં, પણ પૂર્વસ્થિત દ્રવ્યમાંથી એક નવીન ચેતનરૂપ ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિ—એવું ચેતનરૂપ, એવું મૌલિક સત્ત્વ, જે માનવ આત્માને સ્પંદિત કરી શકે.

ન હોવા છતાં સર્જનક્રિયાનું દરેક પગલું કોઈક રીતે એ અદૃષ્ટ સાધ્યની એંધાણીને અનુલક્ષતું વરતાય છે: પુરસ્કારતિરસ્કારના દરેક નિર્ણય પાછળ કશાક અકળ દૂરસ્થ લક્ષ્યનું ચોક્કસ ખેંચાણ કામ કરતું લાગે છે. નિર્માણ-ક્રિયામાં જાણે કે પ્રયોજનને સાધવાની દિશામાં ધક્કો વાગતો સતત અનુભવાય છે, અને ગોઠવાતાં જતાં ચકો-માંથી ક્રમેક્રમે કશીક ભાત અને યોજના ઊપસતી આવતી પ્રતીત થાય છે.

માધ્યમની વિધાયકતા

કવિચિત્ત પ્રારંભના કાવ્યબીજથી લઈને અંતે અવતરતી કાવ્યકૃતિ સુધીની યાત્રા તેની વિશિષ્ટ કલ્પના-શક્તિ કે પ્રતિભાને બળે પાર પડે છે. પણ તેમાં ખાસ સમજવાનું અને ધ્યાનમાં રાખવાનું એ છે કે કવિની કલ્પનાશક્તિ શાબ્દ માધ્યમમાં અને શાબ્દ માધ્યમ દ્વારા જ પ્રવૃત્ત થઈ શકે છે. કવિકલ્પના માટે કેવળ માનસિક, નિરાલંબ પ્રવર્તન શક્ય નથી. શબ્દના માધ્યમને અવ-લંબીને કલ્પના દ્વારા થતી ભાવની માવજત (અને ભાવ દ્વારા થતી પરંપરાગત શબ્દની માવજત) અપૂર્વ નિર્માણ માટેની વિવિધ ગુંજાશ કે હૈવતને ક્રમેક્રમે છતું કરતી અને સાધતી જાય છે. માધ્યમની કસોટીએ કસાતાં કસાતાં ભાવની આંતરિક શક્યતાઓનો આવિર્ભાવ કે પ્રપંચન સધાતું જાય છે, માધ્યમની પણ નવી ક્ષમતાઓ પ્રગટતી જાય છે. અને એમ મૂળના અસ્પષ્ટની સ્પષ્ટતા, અણઘડનો

ઘાટ, વિચ્છિન્નની એકાત્મતા અને વિસંવાદમાંથી સંવાદ થતો આવે છે.

આપણે એમ સ્વીકારીએ કે સર્જન દરમિયાન, રચના બીજા કોઈ સુધી પહોંચાડવા માટે કરવાનું પ્રયોજન નથી હોતું, એટલે તરત પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થશે : 'તો પછી કવિ પોતાની અનુભૂતિ, જેને પોતે તો જાણે જ છે, તેને શબ્દબદ્ધ કરવાનો કષ્ટપૂર્ણ શ્રમ શું કામ લે છે? જે પોતે જાણતો હોય અને બીજાને જણાવવા માગતો ન હોય તે અંગે કશી જ પ્રવૃત્તિ કોઈ શું કામ આદરે? પ્રવૃત્તિ કરવાની મોજથી જ પ્રવૃત્તિ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપણે સર્જનપ્રક્રિયા વિશે જે રીતે વિચાર્યું છે તેમાંથી મળી રહે છે. કેવળ પોતાને ખાતર જ હોય—'સ્વાન્તઃ સુખાય' હોય, તોપણ કવિ માટે પોતાનું અમુક અંતર્ગત શબ્દમાં મૂકવાનું અપરિહાર્ય છે, કારણ કે તે રીતે જ ભાવને અભિવ્યક્તિ આપી શકાય, અને તો જ પોતાના અંતર્ગતનું તે આકલન કરી શકે. ભાવનો તેના ઊંડાણ, સૂક્ષ્મતા, જટિલતા સહિત તો જ અવબોધ થઈ શકે, જો તે શબ્દના માધ્યમ દ્વારા વ્યાકૃત અને આકૃત બને.

સર્જનપ્રક્રિયાને આ દૃષ્ટિએ જોવાનું એક અત્યંત મહત્ત્વનું પરિણામ એ કે તેમાં કવિના 'અનુભૂતિ'ની અને કલ્પનાની જેવું જ તેના માધ્યમનું—ભાષાનું સ્થાન સમજવાનું છે. કાવ્યની ભાષા એ કાવ્યનું વાહન નથી, પણ તેનું માધ્યમ છે. ભાષા (એટલે કે શબ્દસંદર્ભ—એટલે કે અર્થસંદર્ભ, વર્ણસંદર્ભ, અને લયસંદર્ભ) 'અનુભૂતિ'ના

કાચા દ્રવ્ય પર એક વિધાયક તત્ત્વનું કામ કરે છે. તો સાથોસાથ, ઉપર કહ્યું તેમ, એ 'અનુભૂતિ' પણ પરંપરાગત ભાષા અને રચનારીતિનું નવવિધાન કરે છે —તેને કોઈક અવનવો મરોડ બક્ષતી હોય છે. આ વાતનું એક અત્યંત મહત્ત્વનું ફલિત તે એ કે ભાવક કાવ્યકૃતિને—તેની અપૂર્વતાને, તેના શબ્દબંધ દ્વારા જ પામતો હોવાથી, કાવ્યને સર્જન તરીકે મૂલવવામાં તેની ભાષાની અને રચનારીતિની તપાસને પાયાનું કર્તવ્ય ગણવું જોઈએ.

પરિશિષ્ટ–૧૫

કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયાની સંદર્ભસૂચિ

૧. Monroe C. Beardsley—'On the Creation of Art' The Journal of Aesthetics And Art Criticism (JAAC), ૨૩, [૧૯૬૫], પૃષ્ઠ ૨૯૧–૩૦૪.

લેખને અંતે પ્રસ્તુત વિષયની વિચારણાને ઉપયોગી કેટલાક સાહિત્યનો નિર્દેશ છે.

૨. Murray Krieger—The New Apologists for Poetry [૧૯૫૬].

તેનો પ્રથમખંડ સર્જનપ્રક્રિયાને લગતો છે. Hulme, Eliot અને Richards ના મંતવ્યોની વિચારણાને અંતે ચોથા પ્રકરણમાં સર્જનપ્રક્રિયાનો સિદ્ધાંત આપ્યો છે, અને તેની તથા કવિકલ્પનાની વિચારણા પછીનાં બે પ્રકરણમાં છે.

૩. Vincent Tomas (સંપાદક)—Creativity in the Arts (૧૯૬૪).

N.P. આમાં ચિત્રનિર્માણને લગતા ત્રણ લેખો ઉપરાંત Collingwoodનો Making and Creation, Spenderનો The Making of a Poem, Ducasseનો Creative Art, Work and Play અને Eliseo Vivas નો

Naturalism and Creativity આપેલા છે.

૪. Brewster Ghiselin (સંપાદક)--The Creative Process [૧૯૫૨].

સાહિત્ય, કલા, વિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન વગેરે વિવિધ ક્ષેત્રોના આડત્રીશ સર્જકોના લેખો.

૫. S.K.Langer—Problems of Art[૧૯૫૭]. આમાં ત્રીજું વ્યાખ્યાન ‘સર્જન’ વિષે છે; આઠમા વ્યાખ્યાનમાં સર્જનાત્મક યુક્તિઓની વાત છે. દસમું પ્રકરણ કાવ્યસર્જન ઉપર છે.

૬.S.K.Langer—Feeling andForm(૧૯૫૩).

૭. Eliseo Vivas—Creation and Discovery (૧૯૫૫).

૮. David Ecker—“The Artistic Process as Qualitative Problem Solving,” JAAC, ૨૧, [૧૯૬૩], પૃ. ૨૮૩-૨૯૦.

૯. Jan Aler—‘Schooling for Creativity,’ JAAC,, ૨૩, [૧૯૬૪]

૧૦. Henry P. Raleigh—‘More on the Creation of Art’—JAAC, ૨૫, [૧૯૬૬], પૃષ્ઠ ૧૫૯-૧૬૬.

બિઅર્ડ્ઝલીના લેખના એક મુદ્દાને લઈને કેટલીક વધુ ચર્ચા કરે છે.

સર્જનનાં પ્રયોજનો

સાહિત્ય, ચિત્ર, સંગીત વગેરે રચવાનું પ્રયોજન શું ? કલાકાર કલાકૃતિનું નિર્માણ શા માટે કરે છે ?

ભારતીય પરંપરામાં કાવ્યનિર્માણનાં વિવિધ પ્રયોજનો માનવામાં આવ્યાં છે અને તે વિવિધ રીતે ગણાવાયાં છે. તેની તારવણી કરતાં મુખ્યત્વે ત્રણેક પ્રયોજન આપણી પાસે આવે છે: ધન, યશ અને આનંદ. ક્વચિત્ હિતોપદેશનું પણ સૂચન છે. આમાં પહેલું સ્થૂળ છે, બાકીનાં બીજાં સૂક્ષ્મ. સૂક્ષ્મ પ્રયોજનોમાં પણ આનંદને બધાં પ્રયોજનોનું 'મૌલિભૂત' કે 'ઉપનિષદ્' કહેલ હોવા છતાં સૌથી વધુ ભાર યશ ઉપર મુકાયો છે.

વિનય કરતાં કાલિદાસ, પોતે મંદ હોવા છતાં કવિયશઃપ્રાર્થી હોવાથી ઉપહાસપાત્ર બનવાની આશંકા વ્યક્ત કરે છે. કવિનું રમણીય કાવ્યમય શરીર ભયાતીત હોવા ઉપર અને કવિ અનશ્વર કીર્તિ રળતો હોવા ઉપર ભામહ ઘણો ભાર મૂકે છે. ભર્તૃહરિ રસસિદ્ધ કવીશ્વરોના યશઃશરીરને જરામરણનો ભય ન હોવાનું કહીને તેમનો જય બોલાવે છે. આમ કવિના ક્ષર દેહના વિરોધે તેના કાવ્યમય અક્ષરદેહની વાત વારંવાર કરવામાં આવી છે.

અને આમાં કાવ્ય દ્વારા જીવનની નશ્વરતા પર વિજય મેળવવાનો, અમર બનવાનો સંકેત છે. કાવ્ય દ્વારા કવિને મળતા લોકોત્તર આનંદનો પણ ભામહ, હેમચંદ્ર વગેરેએ નિર્દેશ કર્યો છે ખરો, પણ યશઃપ્રાપ્તિ જેટલું તે પ્રયોજન ગવાયું નથી.

અર્વાચીન સમયમાં કાવ્યનાં પ્રયોજનોનો વિચાર ઘણા ઊંડાણ અને ઝીણવટથી થયો છે. ખાસ કરીને અર્વાચીન માનસશાસ્ત્રે અને મનોવિશ્લેષણે આ પ્રશ્નની તપાસમાં સારો રસ દાખવ્યો છે. આ વિષયનાં સંખ્યાબંધ લેખો અને પુસ્તકો છે. મતો અને મતભેદોનો પણ પાર નથી. તોપણ વ્યાપક રૂપે જોતાં વિવિધ મતોના બે સ્થૂળ વિભાગો પાડી શકાયઃ ૧. જિજીવિષાને કલાસર્જનની પ્રેરક ગણતા મતો; ૨. સૌંદર્યતૃષ્ણાને કલાસર્જનની પ્રેરક ગણતા મતો.

આ પ્રયોજનોની ચર્ચા કરીએ તે પહેલાં સર્જન અને સર્જક વિશે એકબે પ્રાસ્તાવિક વાત સમજી લેવી ઘટે.

નૂતન અને મૌલિક નિર્માણ માત્ર કલાનો જ ઇજારો છે એવું નથી જીવનના હરેક ક્ષેત્રમાં સર્જકતા પ્રવર્તે છે. છતાં પણ કલાક્ષેત્રે પ્રતીત થતી સર્જકતાને સૌથી વધુ લાક્ષણિક ગણી શકાય તેમ છે.

બીજું, સર્જનની તૃષ્ણાથી પ્રેરાયેલી વ્યક્તિમાં ઊંચા સ્તરની શક્તિ સક્રિય થતી કળાય છે. સિસૃક્ષાનું પરિબળ હઠીલું, સર્વવ્યાપી અને અસહિષ્ણુ હોઈને સર્જકને વિવશ કરી દેતું હોય છે, અને તેના વર્ચસ નીચેની વ્યક્તિ

અસુખિયો જીવ બની જાય છે. સર્જક અન્ય કરતાં વધુ એકમાર્ગી હોવાનું, સંસારવ્યવહારની અને સ્થાપિત પ્રણાલિઓની વિમુખ હોવાનું વલણ દાખવે છે.

સર્જનનાં પ્રયોજનો અંગે બે વિભિન્ન પક્ષોનો આપણે ઉપર નિર્દેશ કર્યો. તેમાં જિજીવિષાવાદીઓ સર્જનને માનવચિત્તનાં કેવળ પ્રાકૃતિક બળોનું પરિણામ લેખે છે. તેમાંના કેટલાકને મતે ધન, આત્મરક્ષણ, પ્રભુતા, સફળતા, આત્મવિશ્વાસ, પ્રતિષ્ઠા વગેરે જેવા વ્યાવહારિક લાભો સર્જનક્રિયાના પ્રવર્તક હોય છે, તો કોઈક યશની, અમરત્વની તૃષ્ણાને આમાં કારણ માને છે.

ફ્રૉયડ તથા અન્ય મનોવિશ્લેષણવિદો સર્જનવૃત્તિને બચપણના ઉદ્દામ આવેગોના અવરોધના—તેથી નીપજેલી અસ્વસ્થતા કે રુગ્ણતાના—પ્રતિકાર કે પરિણામ રૂપે ઘટાવે છે. માનસમાં બચપણથી રોપાયેલાં સંઘર્ષો અને તાણોને હળવાં કરવા માટે સર્જનવૃત્તિ એક અંધ પ્રેરણા રૂપે પ્રવર્તે છે. આ ઉગ્ર માનસિક તાણો બચપણની અતૃપ્ત કે હતાશ કામતૃષ્ણાનું પરિણામ હોય, કે પછી કશીક જન્મજાત લઘુતાના કે અનિવાર્ય ક્ષતિ (જેમકે મર્ત્યતા)ના ભાનથી જન્મતા હોય. ઉગ્ર પ્રતિકારરૂપ હોવાને કારણે જ સર્જનવૃત્તિ સ્વભાવે પ્રબળ, સર્વગ્રાહી અને વિવશકારી હોય છે.

પણ સર્જનના પ્રેરક બળને લગતો આ પ્રકારનો મત સ્વીકારી શકાય તેમ નથી. કારણ, તે કેટલીક પાયાની હકીકતોને ઉવેખે છે. પ્રથમ તો એ ભૂલવું ન જોઈએ કે સર્જનક્રિયા સ્પષ્ટપણે અખંડતા અને સંઘટનાની સાધક

તેમ જ અમુક પરિણતિ તરફ ધપતી ક્રિયા છે. બીજું આત્મરક્ષણ, તાણમાંથી છૂટકારો, વગેરે વૃત્તિઓની આંધળી પકડ હોવાની વાત માત્ર મનોરુગ્ણ વ્યક્તિઓને જ લાગુ પડે, જ્યારે સર્જન તો સ્પષ્ટપણે સ્વસ્થ, પરિપક્વ મનોવ્યાપાર છે. આથી સર્જનનું પ્રયોજન જિજીવિષાવાદીઓ અને તેમાંયે મનોવિશ્લેષણવિદો માને છે તેથી જુદું જ હોવું જોઈએ.

સર્જનનું પ્રયોજન અહંકેન્દ્રી કે 'સ્વાર્થમૂલક' નહીં, પણ સ્વયંપર્યાપ્ત અને 'પરાર્થમૂલક' હોવાનું સ્વીકારીએ તો જ તેના સ્વરૂપનો સાચો ખુલાસો મળે.

જિજીવિષાવાદના વિરોધમાં સર્જનના પ્રેરક તરીકે સૌંદર્યતૃષ્ણા હોવાનો મત છે. આ દૃષ્ટિએ સર્જનનું પ્રયોજન વ્યક્તિની અંતર્ગૂઢ ક્ષમતાઓનો આવિર્ભાવ સાધવાનું છે, સ્વસાક્ષાત્કારનું છે. આથી સર્જક અમુક સૂક્ષ્મ સંવાદિતા અને સૌંદર્ય સિદ્ધ કરવા પ્રેરાય છે. જટિલતાઓ, અસ્તવ્યસ્તતા અને અરાજકતામાંથી સુશ્લિષ્ટતા, વ્યવસ્થા અને મેળ નિષ્પન્ન કરવાની સર્જકને સતત ઝંખના કે અજંપો રહે છે. આત્મસંસિદ્ધિથી પ્રેરિત વ્યક્તિ પોતાનો હેતુ ફલિત કરવા માટે, તાણથી છૂટવા નહીં, પણ ઊલટું જાણી જોઈને નવાં તાણો અને સંઘર્ષો ઊભા કરવા મથે છે. તેનું ચિત્ત અતીતથી પ્રેરિત નહીં, પણ અનાગતથી પ્રેરિત હોય છે. સર્જકતા એ રુગ્ણતા ને અપરાધભાવની નહીં, પણ સ્વસ્થતા અને સમતુલા સાધવાની દ્યોતક છે. માત્ર કલાના ક્ષેત્રમાં જ નહિ, અન્યત્ર બધે પણ માનસિક વિકૃતિ અને

રુગ્ણતાથી મુક્ત હોય તેવી સ્વસ્થ વ્યક્તિઓમાં સર્જકતા અનિવાર્યપણે હોવાનું જણાયું છે. સર્જકનું વ્યક્તિત્વ—તેનું વર્તન છિન્નભિન્નતાને સ્થાને અખંડતા, એકીકરણ અને રચનાત્મકતા દાખવે છે. સર્જન ઇતર પ્રેરિત નહીં, પણ પ્રગલ્ભ, મુક્ત, અકલુષ અને સ્વયંભૂ હોવાના ગુણો દાખવે છે.

માનસશાસ્ત્રીય સંશોધને બતાવ્યું છે કે જે વ્યક્તિ પ્રબળ પ્રયોજનથી પ્રેરિત હોય તેનામાં શક્તિનો સ્રોત પ્રગટે છે, અને તેનું પરિણામ સર્જનાત્મક આવિષ્કારરૂપે આવે છે. પ્રબળ પ્રયોજનનિષ્ઠાથી વર્તનનાં વિવિધ પાસાંઓની એકતા અને એકીકરણ સધાય છે, ક્રિયાને દિશા મળે છે, દૃષ્ટિ ભૂતને બદલે ભાવિ તરફ વળે છે અને એથી તે પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિનું મૂળભૂત રૂપાંતર સાધવામાં—એટલે કે કલા-સર્જનમાં પરિણમે છે.

સર્જનનાં પ્રયોજનોને લગતી અદ્યાવધિ માનસશાસ્ત્રીય વિચારણાનું જે પદ્ધતિસરનું તારણ Hallmanના Aesthetic Motivaton in the Creative Arts (Journal of Aesthetics ૨૩.૪,૧૯૬૫, ૪૫૩-૪૫૯) એ લેખમાં આપેલું છે, તેમાંથી થોડાક મુદ્દાઓનો અહીં અછડતો નિર્દેશ કર્યો છે. તે ઉપરથી પણ જોઈ શકાશે કે ભારતીય પરંપરામાં સામાન્ય નિરીક્ષણને આધારે કલાસર્જનનાં જે સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ પ્રયોજનોનો નિર્દેશ થયો છે તેમને સ્થાને અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય વિચારણામાં આપણને વ્યાપક અને સૂક્ષ્મ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાઓથી કરેલી, બહુમુખી અને તલસ્પર્શી તપાસ મળે છે.

સંગૃહીત લેખોને લગતી માહિતી

૧. શબ્દ

'શબ્દ અર્થ : કાવ્યગત શબ્દસંદર્ભ (વિચારણા માટેના થોડાક મુદ્દાઓનો એક કાચો ખરડો)' એ નામે 'સમિધ', ગ્રંથ ૨, ૧૯૬૬માં પૃષ્ઠ ૨૪–૩૨ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ–૧

'ક્ષિતિજ' ૪ : ૩, સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૨, પૃષ્ઠ ૨૧૫–૨૧૬ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ--૨

'સંસ્કૃતિ', સળંગ અંક ૨૦૦મો (ઑગસ્ટ, ૧૯૬૩), પૃષ્ઠ ૩૦૧–૩૦૨ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ–૩

'સમિધ'–૧, ૧૯૬૫, પૃષ્ઠ ૭૮–૮૫ ઉપર પ્રકાશિત.

૨. શૈલીગત શબ્દ

સરદાર વલ્લભભાઈ વિદ્યાપીઠના ઉપક્રમે સાહિત્ય-સમીક્ષા વિષયક પરિસંવાદમાં આપેલું વ્યાખ્યાન, તા.

૨૯–૧૧–૧૯૬૬. 'શૈલીવિજ્ઞાન અને ભાષાવિજ્ઞાન' એ નામે 'સંસ્કૃતિ' જાન્યુઆરી ૧૯૬૭માં પૃષ્ઠ ૯–૧૩ ઉપર તથા 'સાહિત્ય-સમીક્ષા' (ઓગસ્ટ, ૧૯૬૭), પૃષ્ઠ ૮૨–૯૦ ઉપર પ્રકાશિત.

૩. છંદ—સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ?

'કાવ્યમાં છંદ અને ભાષા' એ નામે ૧૦–૪–૬૭ના રોજ આપેલા અને પુસ્તિકારૂપે પ્રકાશિત કરાયેલા કવિવર નાનાલાલ જયંતિ વ્યાખ્યાનનો પહેલો ખંડ, અનેક સુધારા અને વિસ્તરણ સાથે; તે 'કાવ્યમાં છંદ' એવા નામે 'વિશ્વમાનવ', મે ૧૯૬૭માં પૃષ્ઠ ૯–૧૯ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ–૪

'છાંદસ અને અછાંદસ' એ નામે 'કવિલોક', ૩૮, સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૩માં પ્રકાશિત લેખની પાદનોંધ ૨માંથી ઉદ્ધૃત.

પરિશિષ્ટ–૫

'સમર્પણ', ૨૧ માર્ચ ૧૯૬૫, પૃષ્ઠ ૬૪ ઉપર પ્રકાશિત.

૪. છાંદસ-અછાંદસ

'છાંદસ અને અછાંદસ' એ નામે 'કવિલોક', ૩૮, સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૩, પૃષ્ઠ ૬–૧૯ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ–૬

ઉપર્યુક્ત લેખના પરિશિષ્ટ લેખે ઉપર્યુક્ત સ્થળે પૃષ્ઠ

૧૯–૨૪ ઉપર પ્રકાશિત.

૫. લય

ફાર્બસ ગુજરાતી સભાના ઉપક્રમે આપેલું વ્યાખ્યાન, જે 'સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતાના છંદ અને લય વિશે થોડુંક' એ નામે 'કવિલોક', ૪૪, માર્ચ-એપ્રિલ, ૧૯૬૫માં પ્રકાશિત થયેલું, તેમાંથી પૃષ્ઠ ૨૦–૨૪ ઉપરનો અંશ.

૬. પરંપરિત

ઉપર્યુક્ત લેખનો પૃષ્ઠ ૧૪–૨૦ ઉપરનો અંશ.

૭. છંદોમુક્તિનાં ઇંગિત

ત્રીજા લેખમાં નિર્દિષ્ટ વ્યાખ્યાનના બીજા ખંડનું પુનર્વિધાન.

પરિશિષ્ટ–૭

આકાશવાણીના મુંબઈ કેંદ્રથી પ્રસારિત સમીક્ષાઓ-માંથી બે અંશ. એક અંશ પાઠકકૃત 'પ્રાચીન ગુજરાતી છંદો'ની 'બુદ્ધિપ્રકાશ,' ૧૯૪૯, પૃષ્ઠ ૩૯૭–૯૯ ઉપર પ્રકાશિત સમીક્ષામાંથી. બીજો અંશ ૨૮–૧૦–૫૬ના રોજ સારતઃ 'પ્રાકૃત પિંગલ' વિષયક ચર્ચામાંથી.

૮. છંદ અને ભાષા

ત્રીજા લેખમાં નિર્દિષ્ટ વ્યાખ્યાનનો ત્રીજો ખંડ.

૯. કાવ્યાર્થ

'સંજ્ઞા'–૪, જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૭, પૃ. ૧૯૭–૨૦૦ ઉપર પ્રકાશિત.

૧૦. આકૃતિ કે રૂપ?

૧૯૬૬ના દ્વારકા જ્ઞાનસત્ર માટે મોકલેલી નોંધ. "'આકૃતિ', 'રૂપ' અને 'મહત્ત્વ' (તેમની અર્થછાયા ઉપર ટૂંકી નોંધ)" એ નામે 'પરબ', ૧૯૬૧, ૧ માં પૃષ્ઠ ૧૨–૧૫ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ–૯

'વિશ્વમાનવ', ૧૯૬૭, પૃ. ૨ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ–૧૦

દસમા લેખની સાથે પરિશિષ્ટ રૂપે, પૃષ્ઠ ૧૫–૧૯ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ–૧૧

'મનીષા', ૧ : ૬, જૂન ૧૯૫૩માં પ્રકાશિત.

૧૧. 'ઇમેજ'

'સંજ્ઞા' ઓક્ટોબર–જાન્યુઆરી ૧૯૬૭, પૃષ્ઠ ૫–૮ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ–૧૨

'સંજ્ઞા', જાન્યુઆરી–માર્ચ, ૧૯૬૭, પૃષ્ઠ ૫૯–૬૦

ઉપર પ્રકાશિત.

૧૨. ઔચિત્ય

'કાવ્યવિચારમાં ઔચિત્યનો વિભાવ' એ નામે 'કેસૂડાં', ૧૯૬૪, પૃષ્ઠ ૧૭-૨૨ ઉપર પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ–૧૩

ઉપર્યુક્ત લેખને અંતે પ્રકાશિત.

૧૩. સુંદરતા

'સુંદરતાના તાણાવાણા' એ નામે 'વિશ્વમાનવ', જાન્યુઆરી ૧૯૬૭ના અંકમાં પ્રકાશિત.

૧૪. 'શુદ્ધ' કવિતામાં અર્થ.

સંસ્કૃતિ, સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૭, પૃષ્ઠ ૩૨૪--૩૨૫, ૩૫૭–૩૫૮ ઉપર પ્રકાશિત.

૧૫. ટૂંકી વાર્તા

'વાર્તા, કથા, ટૂંકી વાર્તા,' એ નામે સોમૈયા કૉલેજના ૧૮–૧૨–૬૬ના ટૂંકી વાર્તા વિષયક પરિસંવાદમાં પ્રસ્તુત. 'વિશ્વમાનવ', ૮૧, સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૭ના અંકમાં પ્રકાશિત.

પરિશિષ્ટ--૧૪

'ગ્રંથ', જુલાઈ ૧૯૬૬, પૃષ્ઠ ૬૭--૬૮ ઉપર પ્રકાશિત.

૧૬. કથાના પ્રકાર

'સંજ્ઞા', એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૬૭ના અંકમાં પ્રકાશિત.

૧૭. નવલકથાની પ્રકૃતિ.

'નવલકથા : કલા કે અકલા ?' એ નામે 'ઉત્તરા' વાર્ષિક ૧૯૬૭, પૃષ્ઠ ૪૧ થી ૪૪ ઉપર પ્રકાશિત. લેખ—સુધારા અને વિસ્તરણ સાથે.

૧૮. પદ્યનાટક

'પદ્યનાટકનું તાત્પર્ય' એ નામે 'વિશ્વમાનવ', ફેબ્રુઆરી ૧૯૬૭માં પૃષ્ઠ ૧૧–૧૩ ઉપર પ્રકાશિત.

૧૯. કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયા તથા પરિશિષ્ટ—૧૫

'ઇન્ડિયન કમિટિ ફોર કલ્ચરલ ફ્રીડમ' તરફથી ૧૯૬૭ના સપ્ટેમ્બરમાં મુંબઈમાં યોજાયેલ 'આધુનિક સર્જકતા' વિશેના પરિસંવાદ માટે તૈયાર કરેલો નિબંધ—સુધારા અને વિસ્તરણ સાથે.

૨૦. સર્જનનાં પ્રયોજનો

'સમર્પણ', દીપોત્સવી અંક ૨૦૨૩ (૨૯ ઑક્ટોબર ૧૯૬૭), પૃ. ૩૨–૩૪, ૧૮૪ ઉપર પ્રકાશિત લેખનો વિસ્તાર.



—o—

શુદ્ધિપત્ર

પાનું	પંક્તિ	શુદ્ધિ	પાનું	પંક્તિ	શુદ્ધિ
૨	૨	અનુભવ-અંશો	૬૩	૧૮	ઉપબૃંહણ
,,	૯	પણ	૭૧	છેલ્લેથી બીજી	ઇસ્થેટિક્સ
૩	૭	અનુભવખંડ	૮૧	૨૨	કૃતિઓના
૧૨	૧૬	કોલરિજ	૮૭	૩	રહેલી તેજ-અંધારની
૩૧	૨૩	સ્વભાવોક્તિ			
૩૩	૨	ધ્વન્યાર્થ	૮૮	૭	હાનઉપાદાન
,,	૧૨	સ્વરૂપને	૯૦	૧૧	સૌંદર્યાનુભૂતિ
૩૬	૭	નથી	૯૧	૧૭	સુઝાન
૩૮	૧૭	ચમત્કૃતિસાધક	૯૫	૩	આવતો ભાર
,,	૨૨	કાવ્યમીમાંસામાં	૯૬	૧	(સ્વરૂપ)
૪૦	૭	એકાક્ષરી	૯૮	૧	સૌના
૪૩	૪	લગતા	૧૦૦	૧૬	નવતર
૪૮	૧૨	કરવાણ્યહમ્	,,	૨૧	વિષયની
૫૧	૧	શકાય.	૧૦૫	છેલ્લેથી બીજી	પ્રેરકતા
૫૩	૧૮	કાન્તના	૧૦૯	૧૨	નિયમન
૫૬	૧૧	ચૂક્યો	,,	૧૮	ટુકડા
,,	૧૫	સામે	,,	૧૯	સૂચવવામાં
૫૯	છેલ્લી	પૂર્વે	૧૧૧	૮	સ્થાને
૬૦	૫	બોલચાલની	૧૧૪	૧૧	સાદોલ
૬૧	૨૨	મેઘદૂતના કોઈ એક	૧૧૬	૧૫	વલણ ઉદ્‌ભવેલું

પાનું	પંક્તિ	શુદ્ધિ	પાનું	પંક્તિ	શુદ્ધિ
૧૨૪	૧	કાવ્ય સર્જનને	૧૬૭	૯	અને
૧૨૫	૭	ભાવવાહી	,,	૧૦	જતો હોય
,,	૧૦	નિયંત્રણની	૧૭૫	૧૦	દૃષ્ટિએ
૧૨૬	છેલ્લેથી ત્રીજી	સુઝાન	૧૮૩	૨૧	પ્રાકૃત
૧૨૮	૧૪	ઉક્તિથી	૧૮૭	૩	ટૂંકી
,,	૨૦	૦રૈકગોચરસ્યેતિ	૧૯૨	૧૦	હતાશાની
,,	છેલ્લી	૦વ્યાપારવિશેષેણ	૧૯૩	૧૫	અનુસ્યૂત
૧૩૦	૬	સહૃદયમનાંસિ	૧૯૪	૧૭	Art criticism
,,	૮	૧૨	૧૯૫	૧૯	ઉપકરણ
૧૩૭	૩	ભાવાકૃતિ	,,	૨૩	નવત્વમાયાતિ
૧૪૩	૮	દ્વંદ્વ	૧૯૮	૨૭	પસંદ કરે
,,	૨૦	ચિત્ર	૧૯૯	૬	નવલકથા
૧૫૨	૧૮	સંજ્ઞાઓની	૨૦૧	૧૧	માટે
		અર્થ છાયાઓ	,,	૧૮	ધરમૂળની
૧૬૧	૨	ક્ષેમેન્દ્ર સ્ટડીઝ	૨૦૩	૧૨	કપોલકલ્પિત
,,	૧૧	—	૨૧૩	૭	નમનીયતાને
,,	૧૩	કોઈ એ	૨૧૭	૨૩	હાર્દ
૧૬૪	૧૪	અપેક્ષાએ	૨૧૮	૧૪	રચનાઓ
૧૬૭	૩	પારિભાષિક	૨૨૦	૧	વિચારણા



THURSDAY

17

DECEMBER

351-014
Week-51

JAN '2010

S	M	T	W	T	F	S
31					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6